

«Микеланджело по праву присвоено имя «отца барокко», но не за его произвол — ибо произвол не бывает признаком стиля»

Г. Вёльфлин





СПЕЦИАЛЬНОСТЬ "АРХИТЕКТУРА"

Редакционная коллегия:

Ауров В.В. (ответственный секретарь)

Дыховичный Ю.А.

Ефимов А.В.

Кудрявцев А.П. (главный редактор)

Лежава И.Г.

Мамлеев О.Р.

Некрасов А.Б.

Подольский В.И.

Санкина Л.Л.

Степанов А.В. (заместитель главного редактора)

Тальковский В.Г.

Швидковский Д.О.

Щенков А.С.

В.И. Локтев

Барокко от Микеланджело до Гварини

(проблема стиля)

*Допущено УМО по образованию в области архитектуры в качестве учебного пособия
по специальностям «Архитектура» и «Реконструкция и Реставрация»
(дисциплины: Архитектурное проектирование, История искусства архитектуры
и градостроительства, Проблемы художественно-композиционного мастерства)*

Локтев В.И.

Л 73 Барокко от Микеланджело до Гварини (проблема стиля):
Учеб. пособие — М.: Архитектура-С, 2004. — 496 с.: ил.
ISBN 5-9647-0036-5

Книга архитектора, художника, исследователя искусства Вячеслава Локтева — результат многолетнего изучения и осмысления проблем художественного стиля на материале итальянского искусства XVI—XVII вв. (архитектуры, живописи, скульптуры, музыки, сценографии, поэзии...).

Нетрадиционный метод анализа, имитирующий композиционно-образное мышление художника и критическое осмысление опыта предшествующих исследователей проблемы стиля итальянского барокко приводит автора к принципиально новой интерпретации искусства барокко в целом и творчества Микеланджело как инициатора архитектурного и изобразительного полифонизма в искусстве.

Книга рассчитана на профессиональную и непрофессиональную аудиторию (историков и теоретиков, студентов архитектурных и художественных вузов, а также любителей искусства).

ББК 85.11

ISBN 5-9647-0036-5

© Архитектура-С, 2004
© Внешнее оформление,
Архитектура-С, 2004
© Локтев В.И., 2004

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	8
-------------------	---

I часть

КОМПОЗИЦИОННАЯ РЕФОРМА МИКЕЛАНДЖЕЛО (конец XV—середина XVI в.)	11
--	----

1. Скульптура	13
Структура конфликта. Диалогическое восприятие	13
Контрапост и анатомия	13
Психологическое объяснение контрапоста. Полиизобразительность — полифония	15
2. Живопись	28
Композиционная техника противопоставлений	28
Лексика архитектурного полифонизма	30
Полифоническая версия ордера (контрапост и архитектоника)	31
Архитектурный «жест». Архитектурная «поза»	32
Сквозной контрапост (диалогическое развитие темы)	33
3. Контрапост и поэтика антропоморфизма. Структура архитектурной метафоры	66
Особая выразительность (скульптурный прототип архитектурного образа)	67
Диапазон новой образности	68
4. Полифонический ансамбль (образ-метафора)	88
Многослойный контрапост. Порядок противопоставлений	89
Политематическая композиция	90
Объемно-пространственный ордерный контрапост (полифоническое прочтение наследия предшественников)	91
Архитектоника полиизобразительной (полифонической) композиции	92
Полифония смыслов. Гипотеза метафорического прочтения фрески «Страшный Суд»	92
Конвертируемость композиционных приемов (Собор Св. Петра — фреска «Распятие Св. Петра»)	94
Эффект сопричастности (композиционная технология художественного переживания)	94
5. Этапы становления полифонической манеры	131
6. «Контрапост жизни»	132
7. Поэзия. Аналог полифонической (полиизобразительной) выразительности	135
8. Композиция поведения	138
9. Повод к драматизации мировосприятия (духовный мир — настрой чувств — «художественная воля»)	139
10. Предварительные итоги	145

II часть

СИТУАЦИЯ ПОСЛЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ И РЕФОРМЫ МИКЕЛАНДЖЕЛО (середина XVI—начало XVII в.)	149
--	-----

1. Художественная атмосфера	151
Разнообразие исторических периодизаций стиля	151
Разброс мнений	153
2. Стилиевые приметы времени. Распространение барочной манеры. Контуры «фронта искусств»	154
Необходимое условие формообразования	155
Эстетическая рефлексия стиля	155
3. Художественная практика. Композиционный аспект	158
Маньеризм и его интерпретаторы	158
Художественная задача, способы решения — композиционные техника и образность	159
«Классицизирующий академизм»	162

4. Картина музыкальной жизни	201
5. Наследники архитектурного полифонизма Микеланджело. Углубление реформы	206
Сравнение интонационной и зрительной манеры восприятия	206
Эмоции, настроение	206
Импровизация, естественность — расчет	207
Уточнение к Г. Вёльфлину	209
К истории базиликального фасада (проблема, варианты решений Микеланджело, Виньола, Палладио)	210
Полифонический ансамбль (вилла Альдобрандини). Ансамбль как процесс	212
Другие мастера барочной манеры (К. Мадерна, Д. Фонтана, К. Райнальди, Пьетро да Кортона)	214
6. Венецианская школа полифонистов. Художники Тинторетто, Веронезе, Тициан	222
7. Микеланджело да Караваджо (1571—1610)	255
8. Музыкальный стиль Венеции	272
9. Театрализация как искусство жизни и композиционная выразительность театрального спектакля	278
Трагикомическое в архитектуре и изобразительном искусстве. Композиционный аспект	278
Тематика театрально-изобразительного контрапоста	279
10. Проблемы содержания стиля и причина барокко	284
Поиск идеологической подоплеки стиля	284
Многообещающий поворот в исследовании — вывод Г. Зедльмайра	287
От мировоззрения к структурным вопросам изображения	288
Готическое и барочное мироощущение	290
Потребность в гармонии и деструктивный фактор	293
Стилевой поиск гармонии и «внестилевая» эволюция искусства	294
События «исторического значения»	296
Контрреформация	296
К истории нестроения	298
Идеи — жизнеощущение — стиль	300
Устроение и нестроение духовного мира	300
От ренессансного мировоззрения к барочному жизнеощущению	302
Барочная парадигма и барочная форма	306
11. Направление стилевой эволюции	310

III часть

САМООСОЗНАНИЕ БАРОККО. ПОЛНОТА СТИЛЕВОГО ВОПЛОЩЕНИЯ (1620-е—1690-е гг.) ...	311
О различиях в подходе к барокко	312
Композиционный метод Высокого барокко	313
Трактовки и оценки стиля. Ситуация в искусствознании	313
1. Л. Бернини (1598—1680), Ф. Борромини (1599—1667)	316
Особенность перехода от ренессансного к барочному художественному видению	316
Модель пространственного мироощущения	317
Одновременность «изнутри и снаружи»	318
Поток превращений	319
Утрированная («неправильная») перспектива	320
Пульсирующее пространство. Пластический контрапост и непрерывность противопоставления	321
Сопричастность пространству	324
Прерывистость пространства и непрерывность пластического выражения движения	325
Полифоническая структуризация архитектурной формы. Идея «бесконечного развития»	326
Активное пространство барочной площади. Антипод ренессансной глубины	328
Градостроительный барочный ансамбль	331
Барочные «интерьеры» города	331

2. Гварино Гварини. Завершающая фаза композиционной реформы. Философия стиля	369
Наследование полифонического опыта предшественников, собственные открытия	370
Проект ц. S. Anna Reale. Париж	371
Проект Casale S. Filippo Neri и др.	372
Вторая композиционная реформа барокко	373
Востребованность типологических стереотипов Возрождения	374
Идейное углубление барочного мироощущения и обогащение палитры полифонической выразительности	375
Универсальный язык полифонизма	375
Метафорическая образность. Театрализованная выразительность	377
Полифонический принцип развития темы. Структура образа-символа	379
Стилевая проблематика в философских категориях	380
Архитектурный образ бесконечности	380
Язык Гварини в системе барочного полифонизма	383
Теософская концепция архитектуры и идея «согласительного» подхода к противоположностям — «Placita Philosophica» Г. Гварини	384
Программный замысел предельно действенной («воинствующей») архитектуры с емкой памятью — «Memoria e architettura»	384
Математическое образное мышление — математическая «темперация» архитектурного языка.	
Стереометрия на службе контрапоста	385
Пространственно-тектонический «бином» в новой редакции полифонизма	386
Поэтика Гварини	386
Непрерывность полифонического ряда	388
«Драматическая светотень»	388
Эстетическая ситуация	389
Гварини в ретроспективе стиля	389
3. Плафонисты и театральные декораторы конца XVII—XVIII в. От Высокого барокко к «постбарочной» манере	416
Мастера театрального барокко	418
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ПОСТСКРИПТУМ	437
КОМПОЗИЦИОННАЯ РЕФОРМА МИКЕЛАНДЖЕЛО (на английском языке)	454
БИБЛИОГРАФИЯ	475
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	484

ПРЕДИСЛОВИЕ

Барокко — один из самых ярких и выразительных архитектурных стилей — одновременно и один из самых проблемных и спорных (непроясненных) в искусствознании. Примечательно, что при очевидной всеохватности, т.е. проявлении во всех художественных сферах, его толкования в отдельных видах искусства не всегда согласуются между собой. И эти разночтения настолько привычны, почти хрестоматийны для науки, что их часто принимают как присущую стилю самобытность.

Со времени знаменитой работы Г. Вёльфлина («Ренессанс и барокко». 1888 г.) барокко — признанный Большой стиль, под стать Ренессансу, готике или античности, хотя сам Вёльфлин в предисловии уведомляет, что тема его исследования — «Разложение Ренессанса», что он ставит перед собой задачу «открыть, по мере возможности, в одичании и произволе законы, позволяющие заглянуть в скрытые основы творчества».

В дальнейшем, развивая идеи Вёльфлина и следуя предложенному им подходу к стилю, его последователи убежденно заговорили о художественной сопоставимости и даже равноценности Ренессанса и барокко.

Однако рядом и параллельно с признанием стилиевой автономии или состоятельности стиля у историков и критиков, еще со времени появления характерных барочных форм, сложилось резко негативное отношение к барокко вплоть до отрицания его художественной ценности.

Барокко иногда считают стилиевым безвременьем, периодом шатаний и противоборства несовместимых между собой направлений.

В той или иной мере подобный взгляд на барокко присутствует в ряде отечественных исследований искусства XVII в. (Б. Виппер, А. Губер, А. Дживелегов, В. Лазарев, Е. Ротенберг, М. Свидерская, А. Каплун...) и в восприятии барокко художниками т.н. неоклассического направления. В частности, показательное решительное неприятие барокко И.В. Жолтовским. Для него это не только упадок художественного вкуса, но в своей основе «нездоровое искусство». Определенным неудобством для такого рода утверждений является то обстоятельство, что среди художников конца XVI—XVII вв. — великие мастера, равных которым трудно найти в другие эпохи.

Помимо случаев эстетического неприятия существует также не менее решительная идеологическая оппозиция стилю. Некоторые убежденно считают барокко стилем «феодальной реакции» или просто «реакционным стилем», что особенно типично для исследователей, оценивающих искус-

ство с позиции так называемого исторического материализма.

В свое время французский археолог В. Деонна предложил свою концепцию эволюции стилей, согласно которой каждый большой стиль имеет раннюю стадию становления (в античности, к примеру, ее связывают с архаикой или натурализмом), затем наступает момент полного воплощения — классика, а далее стилиевая полнота и выразительность идут на убыль и приходит время барокко. В соответствии с подобной циклической концепцией построена история стилей Кон—Винера.

При таком раскладе каждый стиль имеет завершающую барочную стадию, и барокко, как завершающая стадия Ренессанса, не попадает под понятие классики, а раз так, то не может быть узаконен наравне с другими легитимными стилями.

Есть еще одна своеобразная регионально-этнографическая или даже расовая концепция, тоже имеющая хождение в науке. Это противопоставление романского средиземноморского и всего северного европейского искусства, объясняемое различием национальных или расовых темпераментов и связанными с ними особенностями культуры. При таком объяснении стилей готика и барокко считаются прерогативой северного художественного темперамента. В немецком искусствознании эта концепция поддержана авторитетами И. Гете, А. Ригля, А. Шмарзова, Г. Тоде и, отчасти, того же Г. Вёльфлина. Но тогда все, что традиционно связывается с итальянским барокко, следует относить к чему-то другому, например к маньеризму. Таким образом расхождения в оценках и интерпретациях барокко не только реальны, значительны, но являются своеобразной искусствоведческой традицией.

Сама этимология слова «barocco», которым обозначается архитектура после Возрождения, содержит явное порицание. Г. Вёльфлин подробно разбирает его известные значения: не совсем честная сделка в торговле; а как философский термин — род силлогизма, который нельзя признать верным; логическая формула бессмысленного.

Применительно к другим искусствам (особенно в музыке) — этот же термин вполне доброкачественен. Но в архитектуре за всеми суждениями о стиле упорно сохраняется изначальный порицающий оттенок: безобразный, своевольный, произвольный, неправильный, порочно выходящий за пределы античной и готической традиции. Уточняющие его итальянские синонимы — *capriccioso*, *bizzarro*, *stravagante*... *Bizzarro* в разговорной речи подчеркивает бессмысленность, чудовищность чего-либо. Справедливости ради стоит отметить, что такого рода порицающие характеристики барочного искусства первоначально были даны классическими.

Однако со временем в барокко, при всей его неправильности и произвольности, начинают находить разнообразные достоинства и в итоге признают Большим и даже Великим (Мировым) стилем, несмотря на отсутствие теории и неясность композиционных закономерностей. Последнее обстоятельство — одна из основных причин сохраняющейся проблематичности и неудовлетворенности сделанным. По крайней мере с архитектурным барокко действительно все сложнее и неопределеннее, чем с другими однозначно понятными и очевидными историческими стилями.

Отсюда расплывчатость хронологических границ барокко и неустоявшаяся персонификация.

В обстоятельной 3-томной «Истории стилей XVII—XVIII вв.» К. Гурлит устанавливает нижнюю границу барокко сразу же после Микеланджело, и, таким образом, самая значительная по своему влиянию и самая противоречивая фигура после готической архитектурной истории завершает Возрождение, т.е. остается в пределах «правильного», легитимного стиля. А дальше уже собственно барокко «впадает в недопустимые преувеличения и безумие».

В периодизации Я. Буркхардта подлинный барокко, тоже без Микеланджело, начинается примерно с 1580 г. (Микеланджело умирает в 1564 г.). По этой схеме творчество Микеланджело приходится на Высокое Возрождение и период маньеризма. Но все же Микеланджело соприкасается или, во всяком случае, имеет некоторое отношение к последующим неренессансным событиям, поскольку «произвол его поздних построек», по мнению историка, «направлял и оправдывал весь стиль барокко». Подлинные же выразители барокко — Л. Бернини и Ф. Борромини. И бесспорно барочная эпоха начинается с 1630 г. У Микеланджело Буркхардт больше всего ценит «пропорции и максимальную выразительность», но одновременно осуждает «произвольное обращение с массами, пропорциями и деталями», то есть приписывает его искусству неразборчивость и причудливость — качества, которые никак нельзя отнести к признакам настоящего стиля.

На такого рода разногласия и несогласованность оценок обращает внимание К. Тольнай*. Одним словом, с дефинициями искусства Микеланджело, с его стилиевой принадлежностью та же неразбериха, что и со стилем барокко. Его искусство с самого начала разделило и поссорило между собой современников. И до сих пор он, Микеланджело, — «горячая точка» искусствоведческой науки.

Проблему Микеланджело с полным правом можно считать хроническим недугом искусствоз-

нания. За последние полтора столетия на ней сфокусировано внимание самых ярких и значительных исследователей искусства: Я. Буркхардта, Г. Вёльфлина, А. Ригля, А. Гильдебрандта, К. Тольная, К. Юсти, Э. Панофского, М. Дворжака, Г. Тоде, Дж. Аккермана, Л. Дусслера, Г. Гримма, А. Бринкмана, К. Аргана, Р. Виттковера, К. Гурлитта, Ш. Гарнье, Р. Роллана, У. Патера, Т. Рейнака, Г. Геймюллера, П. Портогези, Б. Зеви, Г. Зиммеля, Г. Зедльмайра, Л. Вильде, А. Поппа, Е. Штейнмана, Г. Маковского, А. Шастеля, Н. Певзнера, Б. Бернсона, Баумгарта, Р. Соботта, Ф. Кнаппа, Д. Фрея, А. Вентури, В. Лазарева, Б. Вишпера, Е. Ротенберга, А. Губера, М. Алпатова, В. Гращенкова, В. Локтева... Это далеко не полный список ученых, озабоченных загадочным творчеством, и вместе с тем беспрецедентное собрание имен и талантов. Наверное проще было бы перечислить оказавшихся вне сферы притяжения Микеланджело. И все же он остается необъяснимым...

Кто же он? Какой стиль объясняет его произведение? На эту тему почти четыре столетия не прекращаются споры...

Буркхардт, Гурлитт, Вёльфлин, Шмарзов, Ригль, Д. Фрей, Алпатов, Вишпер относят ранний период творчества Микеланджело к Возрождению, а последний период — к барокко. Б. Бернсон, А. Вентури, Морелли, Дж. Фриccione, В. Лазарев, А. Дживелегов, А. Губер... считают Микеланджело одной из самых значительных фигур итальянского Возрождения.

Геймюллер обнаруживает в его произведениях несколько стилей: «строгий» стиль Ренессанса, «свободный» стиль барокко и «переходный» стиль. А. Бринкман и П. Франкль находят типично ренессансное понимание пространства. Н. Певзнер и В. Фридлендер часть произведений относят к барокко, часть — к маньеризму. К. Тольнай и Э. Панофский утверждают, что искусство Микеланджело породило свой собственный стиль, отличный от Ренессанса и барокко.

Во второй половине XX в. эта мысль получает неожиданное продолжение. Не находя возможности дать убедительную и непротиворечивую стилевую характеристику художникам такого масштаба как Микеланджело, Веласкес, Сервантес, Шекспир, специально для них изобретается так называемая «внестилевая линия» искусства, поверх всех формально-стилевых и эстетических критериев.

Иными словами, за гениями признается право быть свободными от любых художественных законов и традиций. И тогда, логически продолжая эту мысль, придется признать, что стилевые категории эффективно работают только на усредненном художественном уровне и «пробуксовывают», когда

* Tolnay K. Биографический очерк из словаря художников «Thieme — Becker Künstler — Lexikon».

дело касается великих произведений. В какой-то мере такого рода радикализм решения стиливых проблем близок концепции К. Тольная, избегающего привычное деление истории на Ренессанс, барокко, рококо, классицизм и т.д. и считающего более плодотворным и реалистичным просто различать исторически установленные фазы единого эволюционного процесса от Брунеллески до конца XIX в.

Введенное А. Риглем понятие «художественной воли» (*Kunstwollen*) тоже подразумевает некоторую условность стиливых категорий, но не ставит под сомнение их объективно установленное соответствие реальным художественным явлениям*. К тому же в истории известны случаи заведомо программных разработок стиля: тот же Ренессанс, ампи́р... Берущая начало с работ М. Дворжака тенденция медиевизации культуры Возрождения и барокко — тоже попытка построения картины плавной эволюции искусства от средневековья и до наших дней, минуя хрестоматийные качественные скачки (художественные перевороты, знаменующие смены стилей).

Но при всем этом Дворжак не только остается в русле стиливых представлений, но дополняет панораму стилей реабилитированным маньеризмом**.

Конечно, «внестилевая линия» заметно упрощает дело — снимает неудобные стиливые проблемы и отменяет необходимость уяснения композиционных закономерностей. Но такой «выход» по сути дела означает несостоятельность самой искусствоведческой науки, столетиями разрабатывавшей и эксплуатирующей «основополагающие понятия истории искусств». И потом, если самые яркие фигуры искусства XVI—XVII вв. представляют внестилевую линию, барокко уже не может считаться стилем эпохи, поскольку полное воплощение ее художественных устремлений происходит на стороне. Да и сама искусствоведческая наука в этом случае уступает место знаточеству и дилетантизму.

Г. Вёльфлин с сожалением и как всегда в императивной форме констатирует: «Барокко не со-

провождается ни одной теорией, как это было с Ренессансом. Стилль развивался, не имея образцов. Казалось, у творцов его не было сознания, что они и в принципе ищут новых путей»*. На этом основании и Я. Буркхардт наверняка бы отказал стилю в органичности. В этом смысле архитектурный барокко представляется безмолвным и «намеренно» интуитивным. Это один из главных аргументов тех, кто считает его неполноценным.

И в самом деле, понятие стиля предполагает определенность художественных оценок и предсказуемость композиции. Барокко же с самого начала порицали за произвол, эстетическую неразборчивость, стремление поражать, удивлять необычностью и преувеличениями, хотя, строго говоря, такого рода обвинения более уместны в отношении маньеризма. Если все это справедливо, ни о каком постоянстве форм не могло быть и речи.

На самом же деле при всей своей нерегулярности, иррациональности и пристрастии к странному формальная атрибуция стиля, убедительно зафиксированная Вёльфлином (знаменитые 5 пар противоположных формальных признаков Ренессанса и барокко), удивительно стабильна и типична даже при условии динамики стиля. Различны оценки стиля, противоречивы интерпретации произведений, переменны впечатления, но сами «странные» и неизвестно чем продиктованные формы являют устойчивую характерность.

Почти все исследования родословной стиля, все попытки установить момент появления типично барочных форм неизменно приводят к Микеланджело. Их не было до него, и они фактически сохраняются вплоть до конца XVIII столетия. А это означает, что ключ к стилю следует искать там и у того, кто ввел эти формы и уверенно продемонстрировал их художественно-композиционную необходимость. Если не удастся объяснить происхождение и смысл барочной формы на произведениях зрелого (высокого) барокко, когда причины, вызвавшие их к жизни, уже не вспоминаются, а сами формы стали общеупотребительными, само собой разумеющимся, имеет смысл вернуться к первоистоку.

* Как справедливо уточняет С.С. Ванеян (в комментарии к работе Г. Зедльмайра «Искусство и истина». — М.: «Искусствознание», 1999. — С. 265.) понятие *художественной воли* на самом деле подразумевает динамический процесс осуществления художественного стремления или потребности. И тогда стили можно рассматривать как структурно-композиционные правила образной выразительности (как «структурные гештальты»).

** *Dvořák M. Geschichte der italienischen Kunst. — München. 1928. Bd. II.*

* Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. — СПб., 1913. — С. 12.

I часть

Композиционная реформа Микеланджело

(конец XV—середина XVI в.)

Идеи полифонизма в изобразительных
и пространственных искусствах

Принципы построения полифонической
архитектурной композиции

Контрапост (contrapposto) — аперспективное
пространство

Композиционная техника полифонизма

Новая образность



Рис. 1. Микеланджело.
Бюст работы Джованни да Болонья. Флоренция

«Я обвиняю Микеланджело в том, что он не знал языка архитектуры»
*Шарль Гарнье**

«...Не подлежит сомнению, что члены архитектуры зависят от членов человеческого тела. Тот, кто не был и не стал хорошим мастером фигур и, в особенности, мастером анатомии, не может этого понять»

Микеланджело
Рим, 1560 г.**

Брунеллески, Альберти и Браманте — как ни различны их художественные идеалы, архитектурные образы и композиционные приемы — говорят на одном языке.

Микеланджело же настолько внезапен и экстраординарен, что даже знание арсенала композиционных средств предшественников не дает ключа к прочтению его архитектурных образов.

Все, что он делает наперекор традиции и вопреки известным законам, он делает так систематично и убедительно, как будто знает новую закономерность, и это знание лишает возможности опереться на опыт предшественников. Но это не означает, что прерваны все связи. Он наследует больше, чем любой из его современников, и тут же пускает унаследованное в дело, не имеющее прецедента. В нем все завершается и все начинается.

* *Garnier Ch. Michelange architecte//«Gazette des Beaux Arts». 1876. — С. 187—203.*

** Архитектурное творчество Микеланджело. Сб. статей. — М.: Изд. Всесоюз. Акад. архитектуры, 1936. — С. 27 (в сборнике цитата сокращена).

1. СКУЛЬПТУРА

Структура конфликта. Диалогическое восприятие

Особая манера Микеланджело проявилась в изобразительном искусстве до того, как он стал строить, поэтому первые композиционные открытия нужно искать в его скульптуре и живописи.

На картоне «Битва при Кашине» все фигуры группируются в пары. Позы, жесты, движения, развороты каждой пары вызываются противопоставлены. Это есть уже в эскизе к картону. Отыскивая взглядом пары, воспринимаешь всю композицию по-новому. Получается необычный зрительный эффект. Во-первых, обе фигуры, образующие пару, смотрятся на равных — как равнозначные и самостоятельные участники спора. Во-вторых, обе позы воспринимаются не последовательно, а стоят перед глазами одновременно. В-третьих, при переходе к новой паре предыдущие не исчезают и не бледнеют в зрительной памяти. В конечном итоге ни одна фигура не теряется среди других, и зритель получает возможность параллельно следить за многими эпизодами и фрагментами. От этого возникает ощущение, что он, зритель, находится внутри изображенной сцены и участвует в происходящем (рис. 2).

Человек, который смотрит со стороны в окно на уличную сцену, происшествие или спор, видит расстановку сил, имеет возможность определить, кто прав и кто виноват. В этом случае он — зритель на 100 %, способный объективно воспринять и рационально оценить происходящее с другими. Такая позиция особенно выразительна в композиции «Бичевание Христа» Пьеро делла Франческа. В этом смысле она — идеальное воплощение ренессансного видения. Его, зрителя, безопасность гарантирована дистанцией и картинной плоскостью. Ощущению отстраненности служат два совершенных «прибора», настраивающих на нужную манеру восприятия — перспектива и ордер, — изобретения, вобравшие в себя все особенности рационального зрения.

Другая ситуация. Очевидец (зритель) сам участвует наравне с другими в той же сцене или конфликте. Каждый считает себя правым. Приходится непрерывно менять позицию наблюдения (точку зрения) и ракурс восприятия события. Участнику видны только фрагменты в их стремительной смене. Ни о каком спокойствии и рациональной оценке не может быть и речи. Ощущения и впечатления не только обостряются, но меняют характер.

По композиционной организации зрительных впечатлений «Битва при Кашине» предлагает второй способ восприятия, позволяющий зрителю представить себя в роли каждого участника сцены.

Картон Леонардо «Битва при Ангиари», выставленный в том же зале Синьории, что и картон Микеланджело, может быть был даже красивее и экспрессивнее, но уже самим композиционным построением исключал столь острые впечатления. В нем не меньше динамики, но нет ощущения соучастия — он не захватывает. Леонардо работал в традиционной, привычно ренессансной манере.

Сравнивая характер впечатлений от произведений Микеланджело с особенностями построения их композиции, приходишь к выводу, что его художественное мышление, технические приемы и средства выражения строго подчинены какой-то особой закономерности, по-видимому, неизвестной предшественникам. В них обязателен зрительный эффект, радикально изменяющий прежнюю манеру художественного переживания. Но каким композиционным способом он достигнут? Почему столкновение и одновременность нескольких зрительных впечатлений не приводят к сумбуру? Еще более сложный вопрос — как и в каких формах новая закономерность проявляется в архитектуре, скульптуре и живописи? Наконец, в каком направлении эволюционировал метод Микеланджело?

Язык и образы позднего Микеланджело труднодоступны и даже малопонятны без знания открытий, сделанных в молодости. Обучение рациональному зрению (объективному восприятию) и разработка соответствующих композиционных принципов потребовали огромного творческого напряжения, непрерывной теоретической работы крупнейших мастеров Возрождения на протяжении почти столетия. Нетрудно себе представить, какие сложные композиционные проблемы должен был решить Микеланджело для того, чтобы открытая им закономерность стала конкурентоспособной традиционному художественному мышлению. С некоторыми из этих проблем сталкиваешься уже при анализе «Битвы при Кашине».

Контрапост и анатомия*

Самостоятельный стиль или новая манера Микеланджело обнаруживают себя с того момента, когда художник уверенно и последовательно начи-

* Контрапост — термин Микеланджело — давно в обиходе искусствоведения. В БСЭ он определен как «прием изображения фигуры, при котором положение одной части тела контрастно противопоставлено положению другой части (например, верхняя часть корпуса показана в повороте, нижняя — фронтально)». Но как художественный прием контрапост был известен и предшественникам Микеланджело. Построение композиций Микеланджело он не объясняет. Например, позы сидящего человека могут быть контрастны позы стоящего, лежащего, бегущего и т.д. Все дело в том, что искусствоведы не заметили в приеме контрапоста указания на особый способ восприятия и не связали его с композиционным мышлением.

нает противопоставлять друг другу отдельные части тела и целиком позы фигур — одним словом, с момента приобретения и переосмысления «*contrapposto*».

Наверное, впервые Микеланджело заметил особые контрапосты, когда препарировал трупы (и в этом занятии, как и во всем, он не знал меры, работая до тех пор, пока трупный запах не вызывал полного отвращения к еде). Трудно объяснить подобную маниакальную настойчивость в занятиях, далеко не безопасных и имеющих для художника исключительно пропедевтический смысл.

Ко времени, когда начал анатомировать Микеланджело, в этой области почти не осталось ничего неизученного или неясного. Микеланджело анатомировал с разрешения приора госпиталя Сан-Спирито. По мнению проф. С. Стама, Микеланджело начал рассекать трупы примерно с 1493 г*. Среди современников Микеланджело были крупные анатомы-медики Марк Антоний делла Торре и Андреас Везалий. Анатомию изучали увлеченно и с убеждением в ее полезности для орденового мышления, но без каких-либо неожиданностей, и затем добросовестно применяли в своей работе. В частности, так поступал Рафаэль. Исключение составляет разве только Леонардо — он увидел в строении человека сложную и совершенную машину, работающую по законам механики. Анатомические знания Леонардо, который читал лекции по анатомии во Флоренции, не были секретом для современников. По свидетельству Вазари, Антонио Полайоло (1429—1498) изучал анатомию, «удаляя кожу с трупов». Он первый, кто понял игру мышц в фигуре. Много анатомировал и Андреа Верроккьо (1435—1488). Большим знатоком анатомии считался Донателло (1386—1466).

В этой хорошо знакомой художникам дисциплине Микеланджело делает открытия, заставляющие усомниться в достаточности привычных композиционных представлений о фигуре человека.

На этот счет есть несколько настораживающих свидетельств современников. Известный медик и хирург Реалдо Коломбо, знавший об анатомических занятиях Микеланджело, прислал труп молодого арапа, обладавшего на редкость правильным телосложением. «Анатомируя это тело, — пишет Кондиви, — Микеланджело показал мне много редких вещей и скрытых тайн анатомии». Там же биограф Микеланджело упоминает и «хитроумную теорию», которую тот извлек из своей долгой практики**. По всей вероятности, занимаясь пре-

парированием трупов, а может быть и до того, Микеланджело обнаружил в строении человеческого тела ранее не известную закономерность композиционного типа. Намеренное использование ее непременно производило всегда один и тот же интригующий своей необъяснимостью художественный эффект (рис. 3).

В фигуре человека существует множество парных форм, имитирующих друг друга. Сходство их не полное, оно проявляется либо в вариации, либо в откровенном противопоставлении. Например, рука и нога сходны по построению, но локтевой сустав разрешает движение предплечья только вперед, а коленный — движение голени только назад; плечевой пояс с верхними конечностями в целом имитирует таз с нижними конечностями; богатый набор имитаций возникает при сопоставлении грудных и брюшных мышц. Особенно интересна подобная группировка форм в мышцах лица.

Аналогия верхней и нижней частей человеческого тела, названная в науке гомотипией (полярная двойственность строения тела), имеет отношение к композиционному принципу изобразительного полифонизма, открытому Микеланджело. Гомотипии посвящена одна из работ П. Флоренского*.

По мнению французского ученого д-ра А. Пеладана (Adrien Peladan), считающего, что уже древним египтянам был известен основной закон полярной двойственности (он использовался и в средневековых изображениях, о чем говорят характерные позы и положения рук, ног у скульптур на фасадах готических соборов)**. Рядом исследователей этой особенности (А. Пеладан, Берт Дж. Уальдер, д-р Фолц) составлены таблицы такого рода соответствий — аналогий***.

У Микеланджело есть рисунок с тремя гротесками, на которых одним изменением направления и формы мимических мышц он создает три контрастно противоположных выражения****.

При движении в каждой паре форм, сравниваемых по признаку имитации, возникало противопоставление — знаменитый Микеланжеловский «контрапост» (*contrapposto*). Отыскивание и разглядывание контрапостов по сути дела было совершенно новым методом восприятия композиции человеческого тела. Метод контрапостов уже не

* Флоренский П. Гомотипия в устройстве человеческого тела: Собр. соч. Т. 1 (1). — С. 266.

** D-r Adrien Peladan. Anatomie homologique... Излож. по: G. Encausse-Papus — L'Anatomie philosophique en ses divisions. — Paris. 1844. В качестве примера он приводит изображение богини Нейф в позе, подтверждающей гомотипическое соответствие органов верхнего и нижнего пояса.

*** Burt G. Wilder — Polarité pathologique, ou ce qui a 'été' tappele symétrie dans les maladie. — N.Y., 1866. В этой работе гомотипии еще ближе кинематике контрапоста Микеланджело.

**** Лист с этюдами гротесков к капителям пилястров в новой сакристии церкви Сан Лоренцо во Флоренции (Лондон, Британский музей, Вильде 33 г.; сангина, 255 x 350).

* Стам С. Средневековый город: Сб. Саратовского университета. Вып. 4.

** Из «Жизнеописания Микеланджело Буонарроти» Асканио Кондиви, 1553 (цит. по книге: «Микеланджело. Жизнь. Творчество»: Сост. В.Н. Гращенко. — М., 1964. — С. 326).

укладывался в правила «рационального ордерного зрения» Ренессанса, манеры видения, на основе которой было создано все лучшее в искусстве этого стиля. Может быть страсть к анатомированию и была вызвана нетерпеливым желанием найти подтверждение своему открытию, желанием обнаружить, и тем подвергнуть проверке, новую закономерность во всех мышцах, костях и суставах, в каждом сочленении. Ненаписанная анатомия, про которую Микеланджело говорил, что она будет непохожей на прошлые, могла быть посвящена анализу именно этой закономерности и стала бы учебником новой композиционной манеры (видения и изображения). Знаменитый анатом Андреас Везалий (1515—1564) свидетельствовал, что Микеланджело собирался написать необычный анатомический трактат. Сам Везалий написал трактат «Устройство человеческого тела», но в него не вошли идеи Микеланджело.

«Мадонна у лестницы», «Битва кентавров», «Вакх», «Давид», «Святой Матфей», «Рабы» к гробнице Юлия II*, «Мадонна Таддеи», «Победа», «Святое семейство» и др. — строго соответствуют новому композиционному принципу. Голова, плечи, руки, таз, колени, ступни при соответствующем сопоставлении всегда противоположно развернуты. Распрямленной руке отвечает, точнее, противопоставляется одноименная согнутая нога или наоборот. Плечи и голова нарочито развернуты в разные стороны и т.д. В этой систематичной противопоставленности движений — нечто большее, чем забота о выразительности в рекомендациях Альберти (рис. 4).

На «Давиде» можно проследить чуть ли не все возможные контрапосты человеческого тела, хотя фигура почти лишена сильных и резких движений. Но в обманчиво спокойной позе таится скрытая мобилизованность к решительным действиям. В лишенном экспрессии «Оплакивании Христа» («римская» Пьета) — контраст скорбящей живой фигуры и мертвого тела Христа (рис. 5).

Микеланджело целеустремленно противопоставляет движения, повороты, наклоны и изгибы тех частей тела, которые имитируют друг друга, то есть способны создать зрительный контрапост.

Построенная таким методом скульптура и воспринимается иначе, чем ренессансная или греческая. *От того, что одна форма или одна фигура имитирует другую, и эта имитация — подражание, обязательно включающее контрапост (вызов), обе смотрятся вместе, одновременно и без утраты самостоятельности.* Даже в однофигурной скульптуре Микеланджело открывает возможность со-

общить зрителю ощущение соучастия. *Особый композиционный строй, навязывающий рассмотрение противопоставлениями, помогает зрителю вжиться в предлагаемый пластический образ. По характеру художественного переживания новый зрительный эффект родственен (аналогичен) музыкальной полифонии.*

Психологическое объяснение контрапоста. Полиизобразительность — полифония

В этой связи очень интересна мысль, высказанная немецким искусствоведом Дагобертом Фреем в одной из его работ по поводу психологической особенности восприятия многоголосия. По его мнению, многоголосие подразумевает ситуацию, в которой всегда навстречу «Я» выступает «Не—Я», независимое и равноправное. Мысль о том, что в многоголосии человек не одинок и ощущает себя в контакте с другими, настолько понятна и естественна, что не нуждается в каких-то специальных доказательствах.

Эта же мысль всесторонне развита у М. Бахтина, открывшего контрапункт в литературных текстах Достоевского*.

Примерно с 1492 г. (в тот год, по всей вероятности, был сделан рельеф «Битва кентавров») Микеланджело почти все свои скульптуры komponует по правилу контрапоста и во всем добивается счастливо найденного *эффекта полизрения*.

Как это ни странно, природа контрапоста и проблема полизрительного (полифонического) изображения никогда прежде не исследовалась в искусствоведении. Между тем не только очень многие произведения изобразительного искусства, включая архитектуру, но и целые стилистические системы имеют в своей основе композиционные законы, принадлежащие «полифоническому» типу мышления. Искусство Микеланджело яркое тому подтверждение. Поразительное сходство ощущений при восприятии полиизобразительного искусства с ощущениями от музыкального многоголосия, а также формальное сходство композиционных приемов, делают возможным, хотя бы на первых порах, использование соответствующих музыкальных терминов и понятий для обозначения аналогичных явлений в живописи, скульптуре, архитектуре и т.п. (музыкальный контрапункт многое проясняет в композиционном методе Микеланджело).

* Более точное название рельефа «Битва кентавров» — «Битва кентавров с лапифами».

* Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. — М., 1929.

Безусловно, «Лаокоон» (найденный между 1508—1509 гг.), «Тайная вечеря» Леонардо (1495—1497) — значимые для стиля Микеланджело художественные события, помогающие утвердиться в собственной правоте.

Кроме того, по-видимому, он чувствовал родственность новой манеры готическому искусству (подражание Микеланджело средневековым скульптурам, например распятиям, в молодые годы и возвращение к тем же мотивам в конце жизни)*. Подобного рода оппозиционность ренессансному методу, проявившаяся у Микеланджело уже в молодости, направляла выбор художественных впечатлений и сосредотачивала внимание на том, что было ей созвучно. Подражая готическому распятию, он тем самым как бы испытывает, примеряет прием — годится или не годится для передачи нужного ощущения. Раннеренессансная и античная манеры не вполне отвечали его новым ощущениям и задачам. Иначе как объяснить внезапную перемену в художественных симпатиях — от культа гармонической пропорциональности к «нескладным» и «неумелым» скульптурам средневековых мастеров? Не менее знаменательно скорое разочарование в возможностях готического композиционного приема. Даже родственные по зрительному впечатлению средневековые произведения не давали нужного решения.

Искусству полизрительной (полифонической) композиционной манеры в творчестве Микеланджело предстояло пройти следующую стадию.

Совет крупнейшего теоретика средневекового многоголосного стиля в музыке Перотина Великого, как сочинять мотет, во многом объясняет особенности зрительного восприятия средневековой архитектуры и, в частности, композицию готического собора: «...возьми тенор из антифонария..., изукрась его и дай мензуру..., когда он будет хорошо размеренным, сделай над ним дискант..., после этого приладь над мотетом триплум как умеешь и можешь лучше»**. Готическая, зрительно «многоголосная» композиция (архитектурная, скульптурная и живописная), образованная путем надстраивания одного «голоса» над другим, не предусматривала сквозного согласования их по вертикали (в музыке такая манера слышания соответствует линейному мышлению). При восприятии ее людьми, воспитанными на ордерных, пропорциониро-

ванных произведениях Ренессанса, неизбежно впечатление хаотичности и неупорядоченности.

Потребность устранения этих недостатков (композиционных «помех» и путаницы) и привела к новому пониманию контрапоста, к более сложному и более совершенному виду полизрительной (полифонической) композиции. Известно, что вместе с Микеланджело, Виньолой и Джакомо делла Порта (главными фигурами архитектурного «авангарда») при дворе папы Юлия II работал и Палестрина, которому справедливо ставят в заслугу «прояснение» музыкального полифонического стиля. Тем не менее композиционная реформа Микеланджело в изобразительных и пространственных искусствах навряд ли могла быть прямым следствием или копированием реформы музыкальной (ни хронологически, ни по существу). Упоминание Палестрины только подтверждает общую для времени заинтересованность проблемой. Примерно тогда же вырабатываются удивительные приемы игры и оригинальная драматургическая композиция народного представления дель арте, разрушающего традиции рационального ренессансного восприятия.

Судя по рисункам Ж. Калло и «характерным» движениям актеров на гравюрах, персонажи комедии дель арте двигались и принимали позы по тем же правилам «контрапостов». Сюжет допускал одновременность нескольких линий действия, смену мест и непоследовательность событий. Во времена Микеланджело драматургически и формально сложившегося спектакля дель арте как такового еще не было, но были народные площадные представления-фарсы, буффонады, пантомимы, у которых комедия дель арте заимствовала стилистику движений и характерную условную выразительность. Микеланджело, конечно, мог видеть бродячих актеров. Это предположение подтверждают хранящиеся в музее Буонарроти четыре наброска обнаженных танцующих фигур*. Их позы и движения строго подчинены контрапосту, образуя полифонические пары, что особенно сближает их с рисунками Калло и движениями актеров дель арте. Средняя фигура в каждом наброске образует контрапосты с крайними, а сами крайние тоже противопоставлены по закону контрапоста. Все это сделано безукоризненно точно и так легко, как будто зарисовано с натуры во время исполнения танца (рис. 6).

* Связи некоторых ранних скульптур Микеланджело с готической традицией посвящена статья М.Я. Либмана в сборнике, подготовленном по случаю 500-летнего юбилея со дня рождения Микеланджело. — М., 1978.

** Цитируется по книге Ливановой Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. — М., 1940. — С. 96.

* Последователь графического наследия Микеланджело В. Дажина считает, что наброски относятся к периоду обучения в мастерской Гирландайо и сделаны для соученика Буджардини. С этим трудно согласиться, поскольку каждая композиция уже мастерски построена по правилу контрапоста.



Рис. 2. «Битва при Кашине». Копия Аристотеле да Сангалло с картона Микеланджело

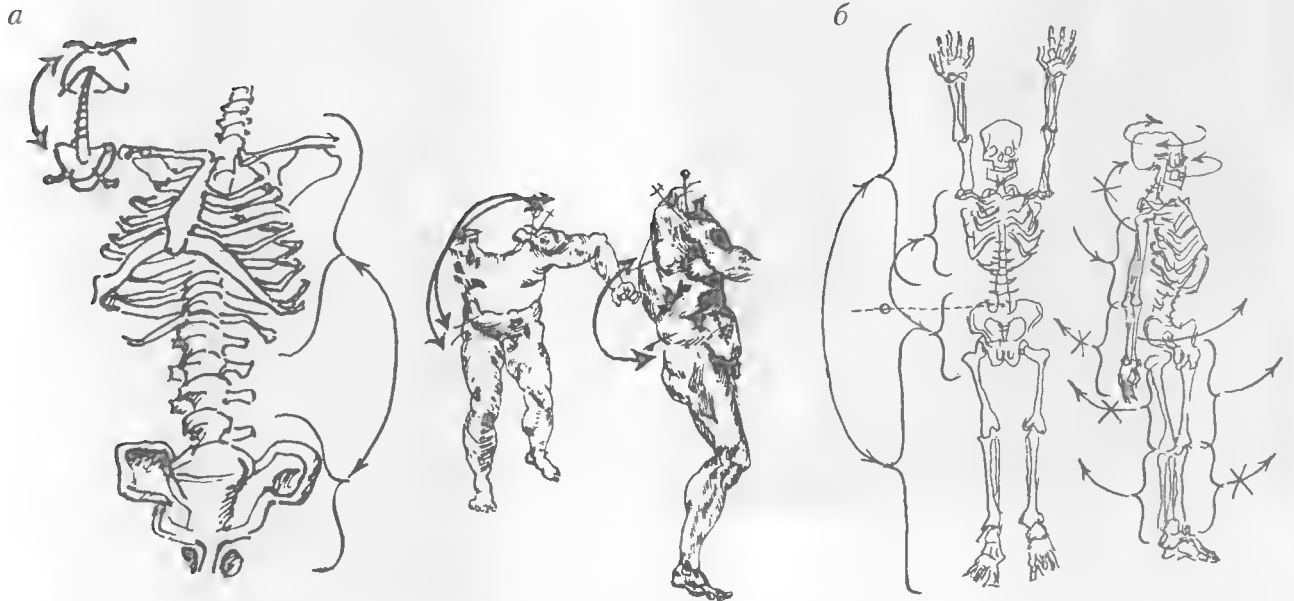


Рис. 3. Анатомия контрапостов (к-п):

а — гомотопия (имитационное сходство верхней и нижней частей скелета); *б* — возможная кинематика



a

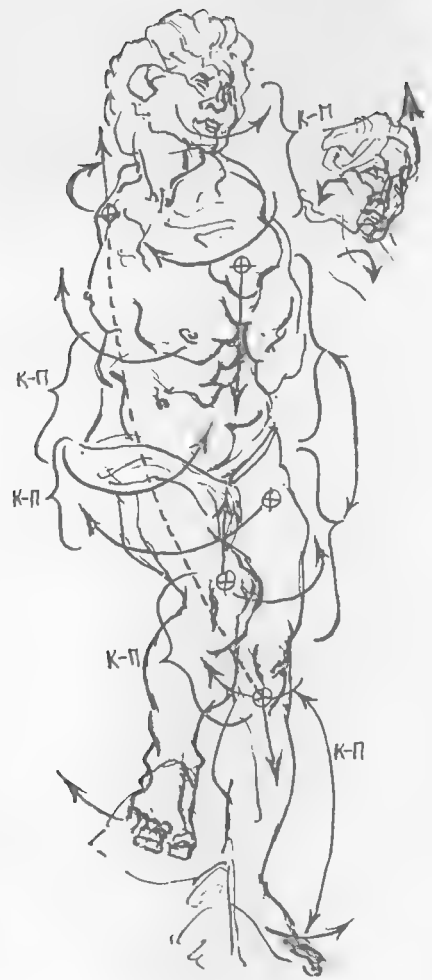


Рис. 4. Скульптурный к-п: а — скульптура *Связанного Раба* для гробницы Юлия II



6



6

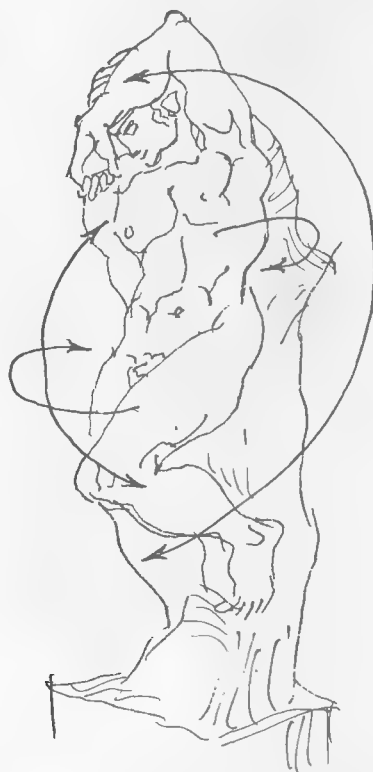
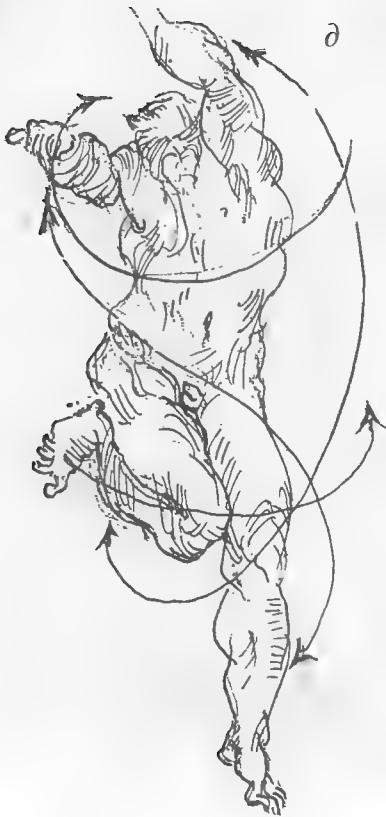


Рис. 4. Скульптурный к-п: б, в — скульптуры напрягающихся рабов (Бородатый раб Молодой раб)

2



e

Рис. 4. Скульптурный к-п: з, д, е — рисунки к *Битве при Кашине*. Наброски поз, схема к-постов; скульптура *Победа*



Рис. 4. Скульптурный к-п: ж — Святое семейство («Tondo Doni»). Уффици, схема к-п



и



Рис. 4. Скульптурный к-п: з — *Мадонна с Младенцем*. Капелла Медичи, схема к-постов;
и — *Мадонна у лестницы*. Музей Буонарроти, схема к-постов

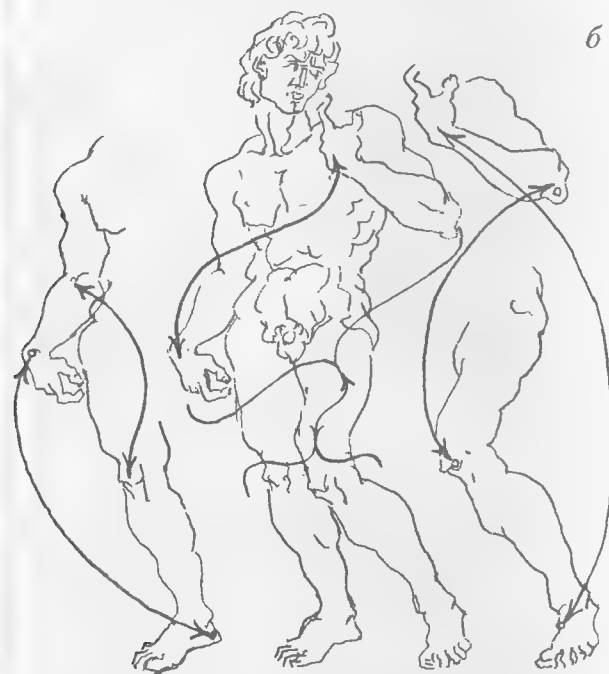
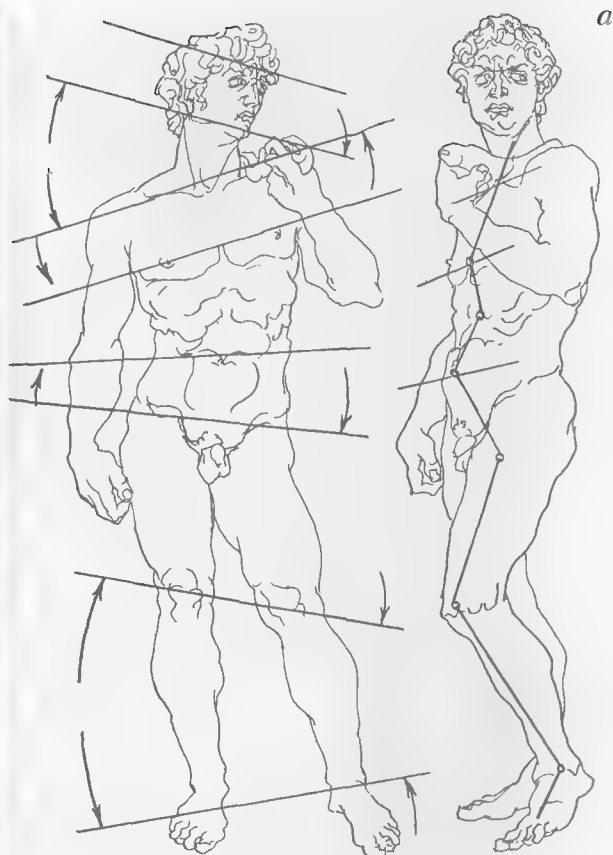


Рис. 5. Скульптуры скрытой экспрессии. Давид. Флоренция, Академия: а, б — схемы к-постов



Рис. 5 в — Оплакивание Христа. Собор Св. Петра



Рис. 5. Оплакивание Христа: 2 — схемы к-пюстов



б

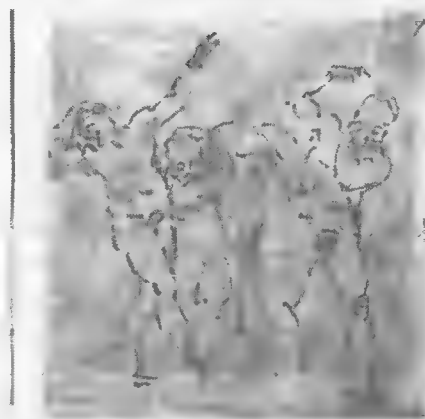
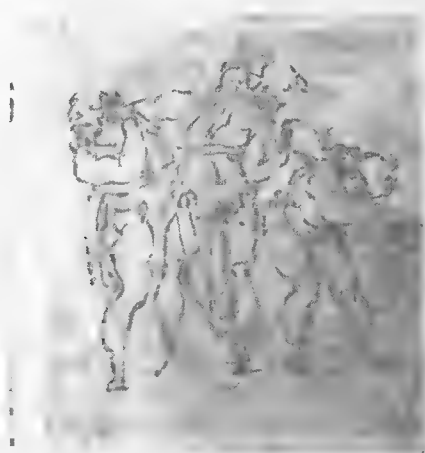
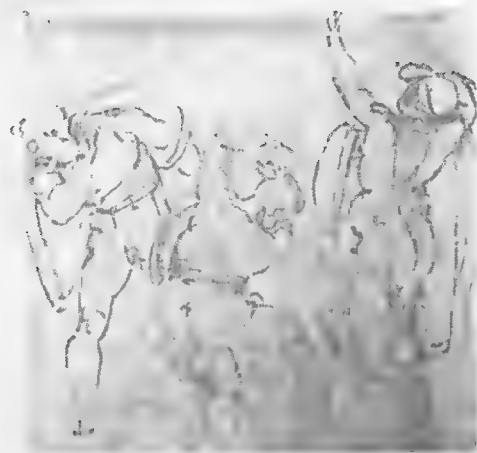


Рис. 6. К-посты танцующих фигур: а — Южные маски. Рисунки Ж. Калло, к-посты поз; б — четыре наброска танцующих фигур

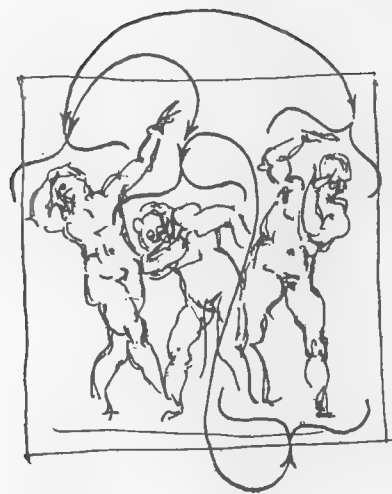
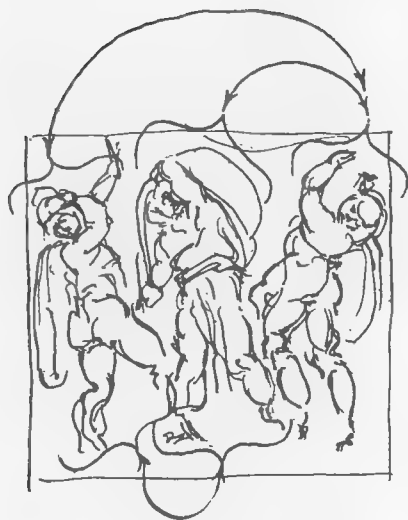
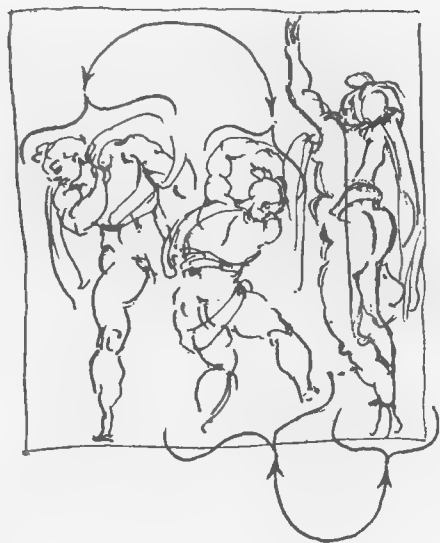


Рис. 6 в — анализ к-постов поз

2. ЖИВОПИСЬ

Композиционная техника противопоставлений

Уже в первой композиции, сочиненной в новой манере, в горельефе «Битва кентавров», заметно намерение противопоставлять по принципу контрапоста не только отдельные фигуры, но и целые группы поз. Их легко найти, так как лица противников, положение корпуса, рук и ног нарочито и вызывающе опровергают или пародируют друг друга. Но здесь же одновременно обнаруживается и замечательная вариантность каждого контрапоста (рис. 7).

Второй слева воин готовится бросить правой рукой огромный камень. Удар может быть адресован тому, кто находится в центре, в верхнем ряду, и в то же время его поза и разворот корпуса противопоставлены воину, стоящему спиной к зрителю и тянущему правой рукой упирающегося врага за волосы. Его, в свою очередь, готовится ударить человек, поддерживающий левой рукой своего товарища. Они образуют следующий контрапост. От этой пары сам собой напрашивается переход к старику слева, толкающему камень двумя руками, и к молодому воину у левого края горельефа — его обхватил за шею кто-то сзади.

Замечательно, что любой фрагмент одновременно участвует сразу в нескольких противопоставлениях: этим достигается сквозная согласованность всех контрапостов, облегчающая восприятие целого. В этом сложном переплетении тел все же угадывается особый порядок контрапостных движений. Композиция может быть прочитана с любого фрагмента, но более выразительно развивается от центральной группы.

Таким образом в горельефе есть и равноправие всех участвующих в битве, вызывающее некоторую разногласию, и одновременно ненавязчивая, скорее даже потенциальная, иерархия мизансцен, указывающая на привычку орденового мышления.

Полиэстетическую композицию, вмещающую в себя идею орденовости, Микеланджело неоткуда и не у кого было заимствовать. Здесь все приходилось делать впервые и самому, но это не значит робко или неумело.

В другой, более поздней многофигурной композиции, в сохранившейся копии с картона «Битва при Кашине» (1504—1505) поражает совершенное мастерство согласований отдельных противопоставлений и виртуозность переходов от одной контрапостной пары к другим. Известны два эскиза к картону, по которым можно проследить процесс поиска диалогических пар.

В средневековой иконе один и тот же персонаж иногда по несколько раз изображается внутри сюжета «жития», т.е. в разные моменты времени. А здесь каждый участник события изображен однажды, но воспринимается многократно и по-разному, оттого что участвует сразу в нескольких противопоставлениях с другими фигурами. Например, сидящий воин в левой части рельефа имеет ряд контрастных имитаций своей позы — человек, натягивающий куртку за его спиной, или другой, навалившийся на шест, или уже одетый воин с повязанной головой в другом конце. Противопоставляются целые группы (три фигуры у воды слева — три крайние фигуры в правом нижнем углу); фигуры, образующие пары, могут быть рядом (вылезающий из воды и наклонившийся над водой в левом углу и др.), а могут находиться в разных концах рельефа (воин в крылатом шлеме справа от трубящего сигнал тревоги; воин с развевающимся плащом, перешагивающий через лежащего в правом нижнем углу) (рис. 8 а,б,в I—XIII).

В одном из эскизов батальной сцены в контрапостах участвует не только всадник, но и его лошадь (рис. 8 г,д).

Если следовать взглядом этой глубоко продуманной логике контрапоста, все приходит в стремительное и удивительно натуральное движение. Смятение, в котором находится застигнутый врасплох отряд, передается зрителю и заставляет его усомниться в собственной безопасности. К многофигурным полифоническим композициям может быть отнесен и эскиз батальной сцены с участием всадника (его иногда датируют 1504 г.).

Обе композиции — «Битва кентавров» и «Битва при Кашине» — сюжетные, но без главного героя. Иерархия формально никак не выражена — все участники самостоятельны и равноправны. Стендаль говорил, что одного плафона Сикстинской капеллы было бы достаточно, чтобы привить англичанам, абсолютно уверенным, что всякая экспансивность вульгарна, вкус к красноречивому выразительному жесту.

Но и для Италии того времени пластическая экспрессия Микеланджело была неожиданна и непривычна. Достаточно сравнить фигуры обнаженных юношей с Сикстинского плафона, у которых, казалось бы, нет никаких поводов для экспрессии, с персонажами уже упомянутого «Бичевания Христа» Пьеро делла Франческа. Здесь-то и уместны были бы резкие движения, богатая жестикуляция, искаженные лица и предельно напряженные позы. И что же, Пьеро делла Франческа наделяет всех действующих лиц таким спокойствием и равнодушием, в сравнении с которыми даже традиционная английская сдержанность может показаться проявлением типично южного темперамента. Экс-

прессия его же композиции «Победа императора Ираклия над Хозроем» — другого рода. В ее основе размеренность и рационализм, свойственные ордерному мышлению. Изображенное движение поражает, но не захватывает.

При сравнении с изобразительным языком предшествующих и даже современных ему художников манера Микеланджело настолько странна и неожиданна, что в первый момент могла показаться утверждением произвола. Но публика, захваченная новым мироощущением, приняла новый способ изображения без оговорок, как воплощенное собственное предчувствие.

Очень важно понять, что необычное впечатление от плафона прямо связано с эффектом зрительной полифонии, достигнутым изобретенной Микеланджело особой техникой контрапоста. Он так стремительно разрабатывает свое открытие, что почти каждая последующая работа снова требует неослабевающего внимания. Начав со скульптуры, Микеланджело смело распространяет свои композиционные идеи на другие области. Расписывая потолок Сикстинской капеллы, он приходит к мысли о возможности фундаментального преобразования архитектурного языка.

Придуманная для плафона синтетическая композиция (из архитектурных форм и человеческих фигур) неожиданно приобретает дополнительный смысл. Она не только изображает, как могла бы быть перекрыта капелла, но и задает строгий порядок разворачивания контрапостов поз, движений, характеров, настроений, образов и событий. Продиктованная тектоникой взаимосвязь архитектурных элементов точно указывает, какие фрагменты росписи нужно смотреть вместе и в какой последовательности переходить от одного сопоставления к другому.

Схема плафона хорошо известна, и нет смысла повторять ее описание. Зато порядок зрительного восприятия композиции — вопрос мало изученный и спорный (рис. 9 а, б). Позы и движения обнаженных юношей, сидящих на тумбах у пят парных арок, всегда контрапостно противопоставлены между собой. В свою очередь общее в их позах противопоставляется позам сидящих внизу пророков и сивилл. В позах путти — тоже контрапостная имитация. Библейская сцена в зеркале свода сама образует сложный контрапост, в котором к тому же имитируются позы и движения, встречающиеся в фигурах юношей, пророков, сивилл и их спутников, «населяющих» архитектурную конструкцию. Это — большой поперечный из двух спаренных арок контрапост, следующий архитектуре перекрытия — от стен с фигурами праотцев, предков Христа, через арки к зеркалу свода. В продоль-

ном направлении возникает новая система противопоставлений. Все парные фигуры рабов по одну сторону свода противопоставлены друг другу, причем каждая пара или отдельная фигура участвует сразу в нескольких контрапостах: первый — позы рабов в двух соседних парах; второй — позы через один пролет; третий — позы отдельных фигур из разных пролетов. Но есть особенно сильные и сложные противопоставления из нескольких фигур (юноши-рабы, пророки или сивиллы, «бронзовые» фигуры, путти-кариатиды, фигуры на парусах свода, предки Христа в люнетах). Нужные группы находишь по позам сивилл и пророков, формально сгруппированных в диалогические пары. Первая арка с пророком Иоилем противопоставлена третьей с Иезекиилем; вторая с Эритрейской сивиллой — четвертой с Кумской сивиллой. С противоположной стороны свода — аналогичная последовательность (рис. 9 в, г).

Горизонтальные (продольные) ряды библейских сюжетов, поднимающихся от стен к зеркалу свода (праотцы, пророки и сивиллы, рабы, многофигурные сцены в зените свода), так же противопоставлены по принципу контрапоста. При этом многофигурные сцены построены так, что группы правой и левой частей свода жестами, позами или направлением рук обращены друг к другу. Таким образом архитектоника и контрапост сосуществуют в композиции согласованно.

Бесконечное разнообразие фигур, поз, движений оказывается строго согласованным. В общем впечатлении от многоликого композиционного конфликта, вбирающего в себя множество полимических сцен, нет никакого беспорядка, путаницы или искажений.

И еще одна особенность. Микеланджело строит конструкцию плафона из человеческих фигур. Их движения, вернее, степень экспрессии позы, в известном смысле соответствуют тектонической роли конкретного фрагмента архитектурной конструкции. В этой связанности **скульптура неожиданно получает архитектурное истолкование.** Кроме того, в какой-то мере сама архитектура (пьедесталы, «троны», ниши, паруса, люнеты, архивольты) вынуждает соответствующие позы и движения фигур, а иногда даже имитирует их (рис. 9 д).

Самое замечательное, что за формальным контрапостом стоит смысловой. Он угадывается в сценах «Потопа» и «Изгнания из Рая». В свою очередь две крайние композиции («Отделение тверди от воды» и «Потоп») и две средние («Сотворение Адама» и «Изгнание из Рая») тоже образуют смысловые и формальные контрапосты.

Вообще последовательность расположения Ветхозаветных сюжетов, принятая Микеланджело, ча-

сто вызывала и вызывает недоумение исследователей. Входящий в капеллу рассматривает библейскую историю в обратном порядке — от последних сцен к первой, а сразу же за ней — «Страшный Суд», то есть итог всего. Создается впечатление, что одновременность восприятия всех сцен и фигур, достигнутая на основе контрапоста, сознательно подкреплена философской идеей одновременности начала и конца мира. Иными словами, сама идея — полиизобразительна и может быть воспринята только в полизрительной манере (рис. 10).

Как известно, фреска «Страшный Суд» на стене против входа была написана через двадцать пять лет после Сикстинского плафона по желанию папы Павла (рис. 11). Тем не менее неожиданное композиционное добавление к интерьеру, казалось бы, нарушившее естественную последовательность сюжета, благодаря уже заложенному в плафоне полиизобразительному принципу стало восприниматься как вполне законное его развитие. Вынужденная непоследовательность событий получала в новой манере видения дополнительное оправдание.

И еще одна подробность. Вопреки традиции, Микеланджело поместил «Страшный Суд» на восточной, «святой» стене. По-видимому, для него было важно, чтобы плафон и фреска «Страшный Суд» воспринимались одновременно. Фреска «Страшного Суда» не имеет архитектурного расчленения, но цепь противопоставлений и разработка тем в каждом новом случае, в каждом новом проведении в чем-то напоминают схему развертывания контрапостов плафона. Однако она программно неархитектурна*.

Искусство Возрождения до Микеланджело, как правило, не берется за тему «Страшного Суда». Зато в средневековой фресковой композиции, представляющей, на наш взгляд, особый вид полизрительного изображения, эта тема очень популярна, что не случайно, т.к. готическое художественное мышление — особый вид полифонизма.

Исчерпать всю идейную глубину и композиционное богатство Сикстинских фресок трудно, да это и не входит в задачу исследования. Ограничимся констатацией композиционных приобретений во фреске «Страшный Суд».

В «расселении» человеческих фигур в ордерной архитектуре плафона и выборе поз наглядно проявилось отличие новой полизрительной (полифонической) системы от средневековой. Для самоутверждения нового полифонизма принципиальное значение имело соединение ордерности с контрапостами — ведь ордер вошел в плоть и кровь ренессансного искусства. В свою очередь контрапост че-

ловеческих фигур плафона, повсеместно связанных с архитектурой, уже подсказывал возможность противопоставления самих архитектурных форм.

Отсюда один шаг до построения контрапоста на материале ордера и переосмысления на этой основе выразительных возможностей архитектуры — идеи, получившей в творчестве Микеланджело чрезвычайно своеобразное преломление.

Лексика архитектурного полифонизма

Примерно за год до смерти Браманте Микеланджело впервые выступает как архитектор и сразу же выясняется, что его представления об архитектуре расходятся с общепринятыми. Это не только смело, но даже рискованно, поскольку авторитет Браманте так велик, что красивое в архитектуре почти отождествляется с его постройками. В этой явно не выгодной для инакомыслия ситуации Микеланджело «изобретает» принципиально новую архитектуру, с неизвестными до него художественными ценностями и законами композиции. Именно так можно воспринимать архитектурный вклад Микеланджело.

К 1515—1520 гг. относятся многочисленные зарисовки ордеров с античных и раннеренессансных построек. Этих штудий сохранилось много. Рядом с рисунками карнизов, фриз, архитравов, капителей, баз и прочих элементов ордера Микеланджело рисует по несколько собственных вариантов обломов, меняет порядок частей, пропорций, вводит дополнительные профили, устраняет какие-то детали — и все это очень уверенно и целеустремленно. Большинство рисунков хранится в доме Буонарроти во Флоренции, несколько — в Британском музее в Лондоне (рис. 12).

Внимательно присматриваясь к этим зарисовкам, замечаешь, что в свободных интерпретациях античных ордеров целенаправленно выискиваются фрагменты, пригодные для сопоставления контрапостами. Изменения, которые Микеланджело вводит в обломы, преобразуют ордер в ряд контрастных имитаций заданной темы.

Аналогичные опыты-штудии проводились и в скульптуре, когда Микеланджело задался целью подчинить контрапосту каждую позу*.

* Рисунок к скульптуре «Речного божества» для капеллы Медичи, находящийся в Британском музее, датирован 1525 г. (рис. 13). На нем Микеланджело собственноручно пометил места возможных встречных разворотов. Еще на одном листе из того же музея с тремя набросками сидящих фигур и проработанным рисунком стоящего на одном колене очень выразительно и нарочито противопоставлены развороты головы, плеч, рук, ног (рис. 13 а).

* Подробнее о композиции фрески «Страшный Суд» будет сказано при рассмотрении полифонии смыслов.

Полифоническая версия ордера (контрапост и архитектоника)

С 1513 г. возобновляется работа над гробницей Юлия II. В двух ярусах этой композиции перед пилонами стоят гермы — скульптуры, уподобленные столбам, или столбы с маскаронами и типичными членениями человеческой фигуры.

Уподобление колонны фигуре человека не является неожиданным или странным для архитектурных представлений Возрождения. Достаточно сослаться на многие примеры из трактата Франческо ди Джорджо Мартини. Такого же рода схемы — с гермами у столбов и нишами между ними, заполненными скульптурами — встречались и раньше, например в римских саркофагах и на мебели треченто*. Возможно, что они и подсказали композиционную тему гробницы, но не более, чем тему (рис. 14).

В античных и раннеренессансных примерах ордер играет роль рамы для скульптур. В ранних эскизах к гробнице Микеланджело рисовал перед гермами еще и полные, объемные скульптуры с характерным противопоставлением поз. Герма чуть возвышается над головой скульптуры, а за ней раскрепованный столб — как будто показаны стадии превращения скульптуры в колонну. Для полной согласованности ордерной опоре недоставало «контрапостов», обязательных для скульптур в полиизобразительной манере.

На листе с изображением карниза, руки, держащей книгу, и отдельно верхней части туловища с головой, повернутой вправо, есть шесть набросков фигур в позах с сильными «контрапостами»**. У трех из-за спины поднимаются гермы (рис. 15).

Здесь особенно ощутимы пассивность и пластическая невыразительность столба, пилястра и гермы рядом с ярко выраженной напряженностью скульптуры, построенной на противопоставлениях. Но Микеланджело уже не может отказаться от намерения любым способом ввести в архитектурный ордер драматизм контрапоста, от намерения внедрить в формы ордера закон, открытый им в скульптуре (рис. 16).

В осуществленном варианте гробницы Юлия II ему удастся создать контрапост между архитектурными формами и скульптурой.

В двухъярусную ордерную композицию гробницы включены стоящие, сидящие и даже лежащие скульптуры. В пропорциях столбов с гермами во втором ярусе подразумевается поза стоящего

человека (голова на стволе пилястра, сужающегося книзу). Конфигурация и пропорции нижних столбов совсем иные, да и сами гермы другие. Скульптурно изображена верхняя половина туловища. Нижняя, сужающаяся часть ствола, значительно короче, чем у герм на втором ярусе. От столбов вперед выступают широкие пьедесталы, на которых расположены могучие волюты.

Что означает это «искажение» пропорций? Если верхний ордер — фигура стоящего человека, нижний, несомненно, имитирует позу сидящего. Как бы в подтверждение этому Микеланджело помещает в среднем пролете внизу сидящего «Моисея», а наверху — стоящую «Мадонну с младенцем».

Зато в боковых пролетах скульптуры и пилоны сочетаются контрастно: верхний ярус — «стоящая» герма рядом с сидящей фигурой; нижний — «сидящая» герма и стоящая в полный рост скульптура. По свидетельству современников на втором ярусе гробницы Микеланджело предполагал разместить сидящие фигуры. (В музыкальной полифонии этот прием называется двойным обратным контрапунктом). Кроме того, весь двухъярусный боковой пролет (скульптуры в обрамлении герм) противопоставлен двухъярусной средней части. Здесь имитируется еще и форма ниш. В одном случае полукруглая ниша с аркой — внизу, в другом — наверху. Совершенно очевидно намерение изменить привычное восприятие архитектурных форм. **Это — первый шаг на пути перестройки ордера в интересах полифонизма.**

В этой связи уместно вспомнить неосуществленный замысел фасада ц. Сан Лоренцо, о котором Микеланджело говорит, что он должен был стать «зеркалом всей Италии». На двух ярусах этой ордерной композиции предполагались членения, имитирующие разнообразные позы, а в нишах, табернаклях и медальонах — скульптуры и рельефы, построенные по правилу контрапоста. Об этом фасаде мы можем судить по наброску Микеланджело, на котором виден легкий контур фигуры и ступни, уподобленной базе пилястра. Кроме того сохранилась деревянная модель Микеланджело и реконструкция размещения скульптуры на фасаде, выполненная Аккерманом.

Трудная судьба создания гробницы Юлия II и обилие рисунков к неосуществленным вариантам подвигла многих последователей на реконструкцию ее первоначального (несокращенного) замысла. К. Тольнай, Ф. Харт, А. Попп исходили из копии Д. Роккетта оригинального эскиза Микеланджело, который, по их мнению, был лучшим, что довольно спорно. Конечно, несокращенный замысел был грандиознее, монументальнее и богаче, но в композиционном отношении (с точки зрения полифонической выразительности) явно уступал

* Мраморный римский саркофаг, хранящийся в Ватиканском Бельведере, был известен при жизни Микеланджело.

** Этюды к гробнице Юлия II (Оксфорд, Ашмолеан музей, II, 297. Перо и сангина, 194 Ч 288). Датирован Паркером 1510–1511 гг.

сокращенному, осуществленному уже много позднее. За это время Микеланджело значительно усовершенствовал свою манеру. Почти все, кто занимался реконструкцией, довольно произвольно представляли скульптуры на подиуме и вокруг него, не понимая логики полифонических противопоставлений, к которым пришел Микеланджело в итоге работы над гробницей. Эта логика уже была найдена для архитектурно-скульптурного синтеза.

В дальнейшем, в работе над гробницей Медичи (1520–1534) и библиотекой Лауренцианы (1523–1559), новый архитектурный язык начинает проясняться во всех подробностях.

Архитектурный «жест». Архитектурная «поза»

По хронологии архитектурных работ нетрудно проследить эволюцию архитектурных представлений Микеланджело с момента, когда у него только возник интерес к этой профессии, до последних эскизов и построек. Но и этого недостаточно. Собственно говоря архитектуры, принципиально отличной от других искусств, для него не существовало. Его творчество — единый художественный поток, в котором слились скульптура, живопись, архитектура, поэзия...

Самое удивительное, что в его архитектурной биографии нет периода ученичества. Все, кто видели листы с архитектурными рисунками Микеланджело, наверняка замечали на многих рядом с архитектурными композициями или деталями наброски человеческой фигуры, руки, головы, ноги, торса или изображение какой-то позы.

Принято считать, что наброски людей либо эскизы скульптур, которые, кстати, могли предназначаться для конкретного здания, — либо штудии, либо беглые записи внезапно пришедших в голову мыслей. В ряде случаев, по-видимому, так и было. Но есть просто удивительные совпадения. На листе, относящемся еще к работе над гробницей Юлия II, нарисована характерная ордерная ячейка из двух раскрепованных пилястров, соединенных сандриком, над прямоугольной нишей*. И здесь же две фигуры в фас с характерным противопоставлением изгиба тела по правилу контрапоста. Каждая протягивает руку в сторону соседней. Если в пилястрах, обрамляющих нишу, видеть фигуры людей, сандрик может оказаться «архитектурным жестом», соединяющим обе фигуры в своеобразном диалоге. В композиции Сикстинского плафона путти, поддерживающие раскрепованный карниз, легко ассо-

циируются с баясинами, выполняющими ту же тектоническую «обязанность». В эскизе вестибюля Лауренцианы изображена ниша с сандриком, но уже без пилястров, и рядом выразительный набросок лежавшего спиной на табурете человека со свисающими по обе стороны ногами и руками*. Есть лист, заполненный профилями баз, пьедесталов и пр. Поверх всего этого нарисованы головы в профиль, в фас, в ракурсе снизу, несколько ног и пальцы рук** (рис. 17; 18).

Можно догадаться, чем вызвано это сопоставление. Микеланджело ищет и находит аналогию сочетания выпнутых и вогнутых профилей (обломов) в человеческом теле и в ордере. Более того, он усматривает общую композиционную закономерность сочленений и пропорций архитектурного и человеческого тела. Например, замечает в контурах лица скоции, выкружки, валики, гуськи. И отсюда, через физиономическую выразительность, ему открывается одушевленная выразительность самого архитектурного облома. На другом листе изображены профили тяг и карнизов поверх почти анатомического рисунка человеческой фигуры с тщательной прорисовкой линий сочленения мышц, суставов, сухожилий и т.д.*** (рис. 19).

И до Микеланджело архитектурный ордер уподобляли фигуре человека. Как уже говорилось, Франческо ди Джорджо приводит в своем трактате несколько графических «расшифровок» такого рода ассоциаций. Особенность антропоморфизма Микеланджело в том, что он воспринимает и архитектурные формы, и фигуру человека как характерную комбинацию контрапостов, в то время как Франческо ди Джорджо замечает внешнее сходство форм и пропорций (рис. 20).

Под карандашом Микеланджело архитектурные профили и обломы приобретают чуть ли не психологическую характеристику. В них можно уловить яростные оскалы и выражение добродушия, напряжение и расслабленность, гнев и радость.

Во всех случаях он пытается представить физиономическую выразительность как контрапост лицевых мышц. Особенно интересен рисунок из Британского музея трех гротескных физиономий — двух наверху с ослиными ушами и одной внизу с ушами, свисающим подобно листьям лопуха****. Две верхние дают контрастно противопо-

* Лист с изображением стены вестибюля Лауренцианы и человеческой фигурой (Флоренция, архив Буонарроти, 42 Аг.). Датирован Виттковером 1524 г.

** Лист с деталями баз вестибюля Лауренцианы (Лондон, Британский музей, Вильде 35 в., перо и сангина, 258 × 282).

*** Профили карнизов к Лауренциане (Гарлем, музей Тейлора; 34 в.; угольный карандаш, сангина, 229 × 331).

**** Упомянутый раньше лист из Британского музея Вильде; 33 г. (рисунки относятся к гробнице Юлия II).

* Эскиз ниши к варианту гробницы Юлия II (Флоренция, архив Буонарроти, vol. IX; 536 в., угольный карандаш, 154 Ч 169). Датирован Тольнаем и Дусслером 1523–1526 гг.

ложные характеры: одна физиономия сердитая, раздраженная, мрачная; другая плутовская, улыбающаяся, веселая. Эффект резкого перехода настроений достигнут изменением по правилам контрапоста наклона или очертания основных групп мышц лица: надбровных, скуловых, носовых, рта, глазниц и т.д. Нижний гротеск совмещает в себе оба характера, здесь есть линии и формы двух предыдущих физиономий. Замечательно, что подобные гротески появляются затем на капителях парных пилястров гробницы Медичи (рис. 21).

Еще на двух листах нарисованы сосуды, напоминающие эллинистические амфоры с тонкими высокими ручками, а рядом, в одном случае, лицо в три четверти, часть лица и отдельно торс; в другом — человек с выгнутой дугой спиной и наклоненной головой*. И тут, и там остро подмечено сходство архитектурной и скульптурной поз. Соединение торса с конечностями в какой-то мере подобно соединению корпуса сосуда с ручками и с подставкой. Выгиб спины и наклоненная голова на другом рисунке почти повторяют контуры амфоры. Все три наброска помогают воспринять архитектурную форму ассоциативно, одушевленно (для Микеланджело-скульптора одушевленность означает высшую выразительность) (рис. 22 а,б).

На флорентийском рисунке из Дома Буонарроти изображен поперечный разрез стены из гробницы Медичи с двухъярусным ордерам. На него наложен едва проступающий контур фигуры человека в рост**. На листе из оксфордского музея — вариант той же гробницы с сидящей скульптурой в средней нише***. В архитектурном обрамлении этой ниши угадываются формы, профили и членения, характерные для позы сидящего человека. Листов с такого рода «подозрительными» совпадениями много (рис. 22 в).

Сквозной контрапост (диалогическое развитие темы)

К началу работы над гробницей Медичи в новой сакристии ц. Сан Лоренцо и в библиотеке Лаврентиана Микеланджело уже был на подходе к открытию закономерностей построения полифонической архитектурной композиции. В этих произведениях удалось свести в стройную концепцию

* Эскиз вазы для орнамента в новой сакристии Сан Лоренцо (Лондон, Британский музей; Вильде 30 г; черный карандаш, перо, 123 Ч 128). Этюды на тему античной вазы для той же сакристии. Лист датирован Д. Фреем 1524 г.

** Эскиз профиля стены интерьера новой сакристии Сан Лоренцо (Флоренция, Дом Буонарроти; 5 г.; сангина, 101 Ч 156.) Датирован Тольнаем, Дусслером и Бароччи 1520 г.

*** Эскиз к гробнице Медичи в новой сакристии Сан Лоренцо. Оксфорд, Ашмолеан музей; Паркер, П, 307 г.; уголь, 127 Ч 212. Датирован Фреем 1524 г.

отдельные приемы и формальные находки. Но сама идея капеллы рождалась мучительно с пробами многих вариантов.

Попытаемся понять закон, управляющий этими интригующе необычными, но очень убедительными настроениями. Как объяснить, например, странные (как будто с грубыми ошибками) и часто лишенные тектонической логики ордерные формы и их непривычные сочетания, которых более чем достаточно и в той, и в другой постройке?

В гробнице Медичи, как и в других работах Микеланджело, тему и образ задают скульптуры. Начать с того, что такого искусного и последовательного применения контрапоста и такого наполнения скульптурной позы контрастными имитациями не было даже в Сикстинской капелле (рис. 23).

В фигуре «Дня» очень выразительно противопоставлены повороты головы, плеч, таза, рук и ног. Фигура «Ночи» вывернута, чтобы и имитировать позу соседней скульптуры, и одновременно противоречить ее кручениям и изгибам. Поза Джулиано Медичи в некотором обобщении противоположна обеим лежащим фигурам подобно итоговому гротеску на листе с рисунками трех гримас. В свою очередь все три скульптуры гробницы Джулиано имитируют позы фигур гробницы Лоренцо у стены напротив. Затем скульптурный контрапост очень легко и естественно перерастает в архитектурный.

Фигуры «Ночи», «Дня», «Утра» и «Вечера» и очертания неудобного ложа с закрученными вовнутрь волютами контрастно изогнуты навстречу друг другу. Формы ложа вызывают в памяти набросок фигуры на табурете с запрокинутой головой и свисающими ногами (рис. 24).

Противопоставление поз лежащих фигур форме саркофага (их архитектурного ложа) образует первый скульптурно-архитектурный контрапост, от которого раскручивается вся композиция капеллы.

Чтобы подхватить и распространить начатый в скульптуре конфликт поз на архитектурные формы, нужно было ввести контрапост в самый ордер, наполнить его такими же выразительными пластическими «возражениями» (противопоставлениями), какие были найдены в человеческом теле. Для этого мало уподобить ордер фигуре человека, что уже сделал до Микеланджело Франческо ди Джорджо Мартини, нужно было, ни больше ни меньше, усомниться в тектоническом смысле архитектурного ордера и допустить возможность существования «архитектурной позы». В этом случае переход от скульптуры к ордерной форме логически оправдан (рис. 25).

Как же решена эта задача в капелле и по какому правилу разворачивается композиция?

Начнем с деталей — они у Микеланджело всегда очень красноречивы. Кронштейны, поддерживающие сандрики над нишами, ножки саркофага и волюты-подлокотники на «тронах» покрыты одинаковой чешуей (намек на их «анатомическое» и структурное родство). Положение этих деталей все время варьируется, как варьируется, например, положение суставов в фигуре человека при смене позы (рис. 26).

Если формы саркофага подразумевают определенную позу, можно допустить, что и другие ордерные формы, имеющие однотипные детали с характерной фактурой, напоминающей чешую, тоже заключают в себе какие-то позы, например, «троны» над спаренными пилястрами и обрамления прямоугольных ниш, в которых, кстати, планировались скульптуры.

Обрамления состоят примерно из тех же элементов, что и саркофаг, только изменено их положение, форма и пропорции. Композиционно тем же отличаются друг от друга позы стоящего, сидящего и лежащего человека. На антропоморфность ордера указывает еще одна подробность. Как уже отмечалось, на спаренных капителях изображены контрастные по выражению гротескные физиономии. Они напоминают о скульптурной версии колонн и о том, что в спаренных пилястрах подразумеваются контрастные «позы» (рис. 27).

Дальше Микеланджело создает изумительный по красоте контрапост между пролетами — средним (его «начинкой») и боковыми (рис. 28).

Средний пролет содержит не одну, а несколько тем и их имитаций (формы саркофагов, обрамления ниш, ордер пилястров, аттик с гирляндами, троны и т.д.). Сами по себе они слишком разобщены и конструктивно слабо зависят друг от друга. Микеланджело находит способ соединить их в одно контрастно напряженное целое, подобное согласованной системе контрапостов в его скульптурах (конфликтность положений головы, плеч, торса, рук, ног и т.д.).

Этот ход объясняет знаменитую, но до сих пор нерасшифрованную двухъярусную систему из дверного наличника, перерастающего в сложный наличник верхней ниши. В ней нетрудно узнать мотивы волют саркофага, сандрика, раскрепованных пилястров, филенки, самой центральной ниши и гирлянды. Детали и мотивы — те же, только в этой собирательной имитации среднего пролета все намеренно перевернуто и «спутано» по

правилу *обратного контрапоста* (рис. 29). Выискивая аналогичные формы в среднем и боковом пролете, замечаешь, что их местоположение не одинаково: волюты саркофага имитируются в верхнем ярусе дверного наличника; консоли сандриков переходят в нижний ярус; спаренные пилястры были над волютами саркофага, а теперь сама тема саркофага перемещается вверх (она обозначена раскрепованным сандриком и филенкой с ушками); пилястры, бывшие в среднем пролете над саркофагом, теперь оказываются ниже сандрика, имитирующего свисающие волюты саркофага. Теперь уже в самом ордере возникает замечательное ощущение напряжений, контрастов, противоборства, кручений и разворотов, столь характерных для микеланджеловской скульптуры.

В следующем проведении темы ко всем прошлым противопоставлениям добавляется верхний ярус и образуется новый контрапост с расширенным составом «участников». Над карнизом больших пилястров появляется наличник меньшего масштаба с пилястрами на консолях и треугольным сандриком. На этот раз вся центральная часть с архивольтом большой арки противопоставляется уже двухъярусному ордеру боковых пролетов. Опять возникает несколько сложных имитаций: спаренные пилястры внутри арки над всем средним пролетом — циркульный сандрик дверного наличника в обрамлении пилястров; филенка внутри сандрика — филенка над архивольтом большой средней арки; оконный наличник над дверью в боковом пролете — саркофаг и наличник ниши под скульптурой Медичи в среднем. И опять при имитации ордерные элементы меняются местами (двойной обратный контрапост).

Последовательными обращениями контрапостов тема разворачивается еще шире и охватывает уже всю стену. Новая имитация включает архивольт подпружной арки купола и оконный наличник в тимпане. В наличнике виртуозно, буквально одними намеками, собраны все предыдущие мотивы и их имитации: волюты саркофага, циркульный сандрик, пилястры, филенка, горизонтальный карниз на консолях, наличник бокового окна и прямоугольная ниша. И, наконец, последняя имитация соединяет в одно целое контрапосты всех четырех стен капеллы, причем подпружные арки, верхнее окно, круги в парусах получают отзвук в кессонированном куполе и в фонаре (рис. 30).

а



б

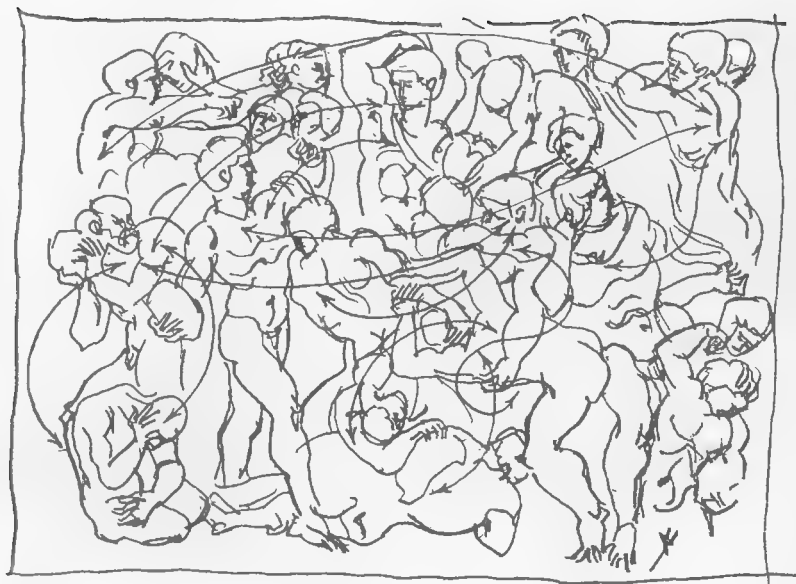
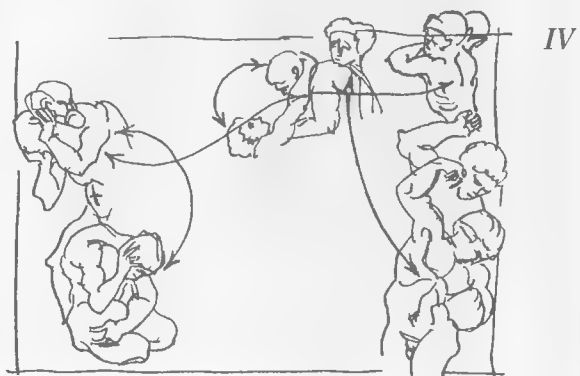
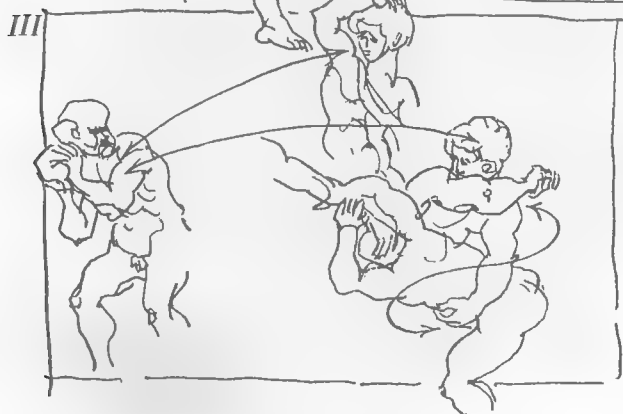


Рис. 7. Рельеф *Битва кентавров*: а — общий вид; б — анализ к-постов всей композиции

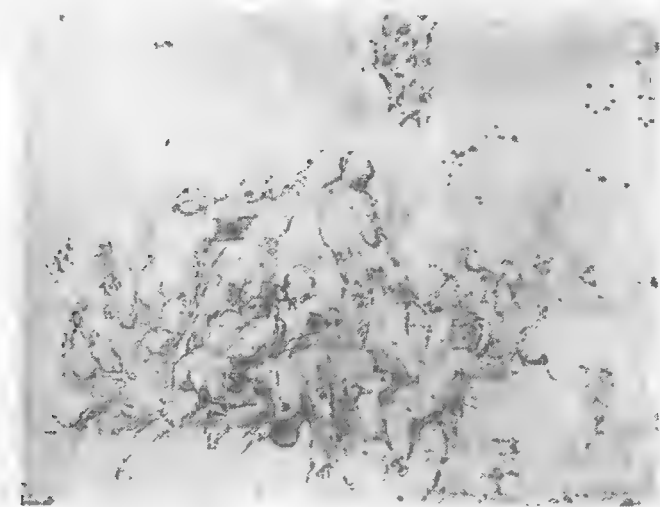


в

Рис. 7. Рельеф *Битва кентавров*: в I–V — развертка противопоставлений (вариантность к-постов)



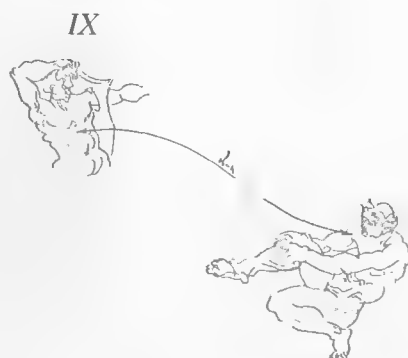
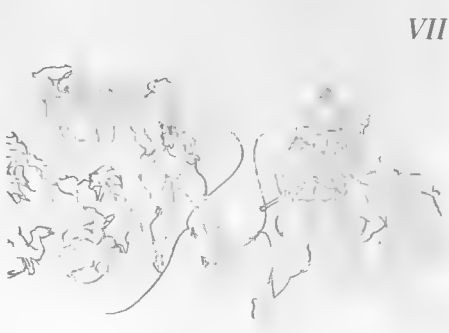
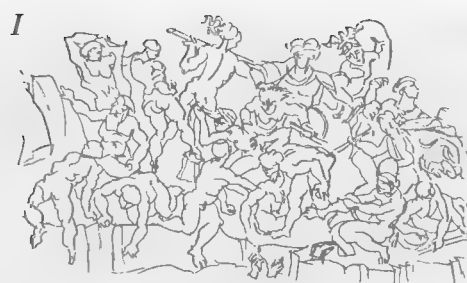
б



а



Рис. 8. Битва при Кашине. Копия Аристотиле да Сангалло с картона Микеланджело:
а — эскиз пером к Битве при Кашине; б — карандашный эскиз



в

Рис. 8. Битва при Кашине: в I—XIII — общая схема к-постов, развертка противопоставлений (виды и комбинации к-постов)

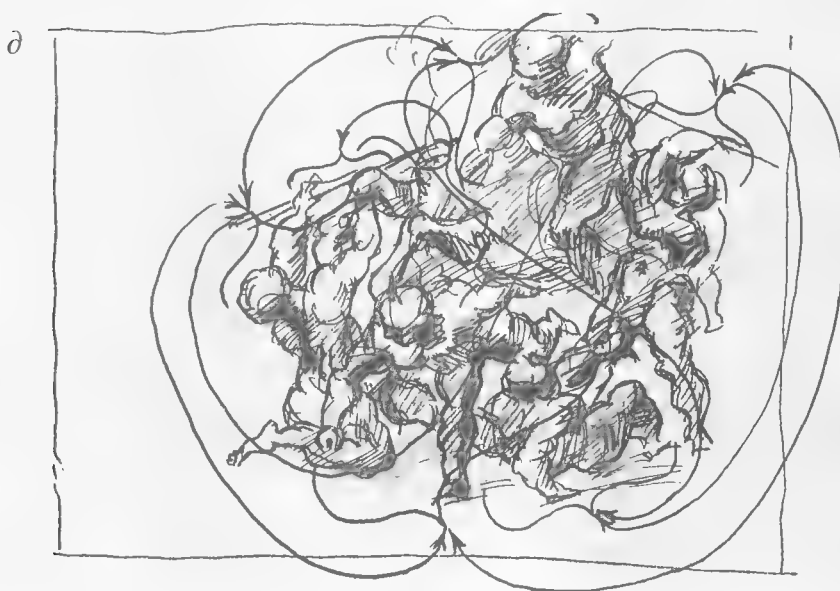
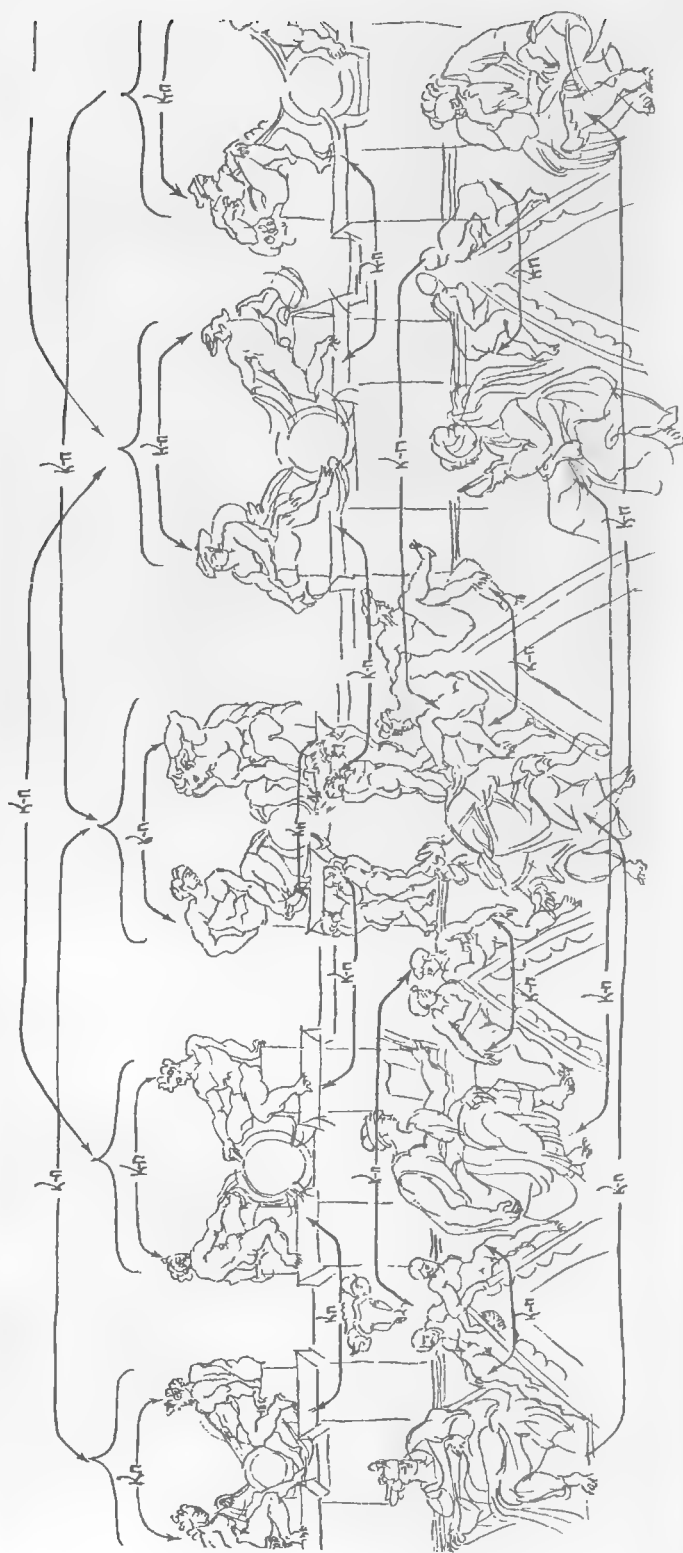


Рис. 8 г — эскиз батальной сцены со всадником; д — анализ композиции



а



б

Рис. 9. Плафон Сикстинской капеллы: а, б — общий вид плафона и развертка к-постов



6

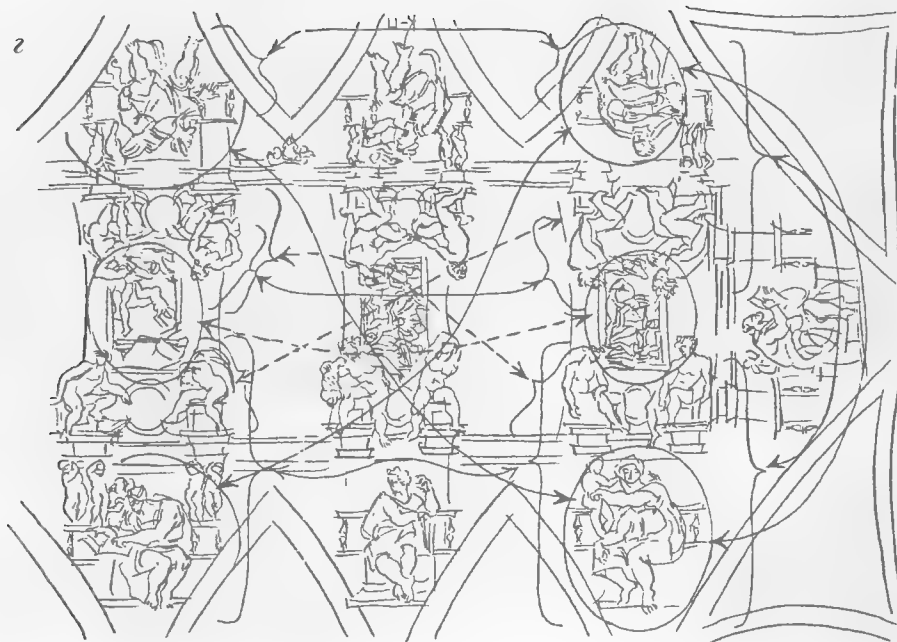


Рис. 9. Плафон Сикстинской капеллы: в, г — поперечный фрагмент плафона и его полифоническая структура

д

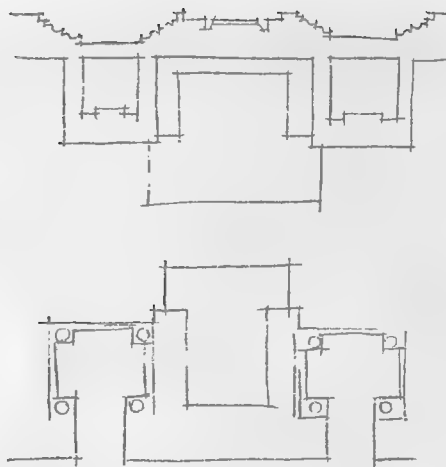
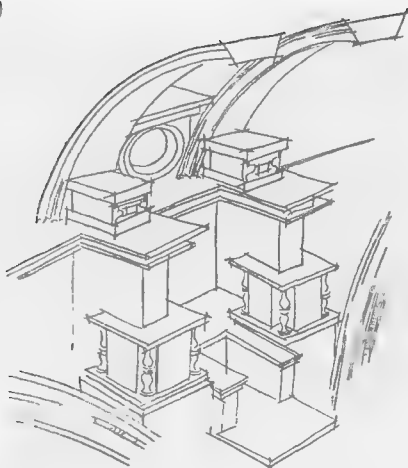


Рис. 9. Плафон Сикстинской капеллы: д — изображенная архитектура «тронов» и тектоника плафона (общий вид, план)

а



Рис. 10. Сцены Ветхого Завета из средней (верхней) части плафона: а — *Сотворение светил*



6



Рис. 10. Сцены Ветхого Завета: 6 – Жертвоприношение Иова. анализ к-постов

6



2



Рис. 10. Сцены Ветхого Завета: в, з - Изгнание из Рая, Потоп

d



e

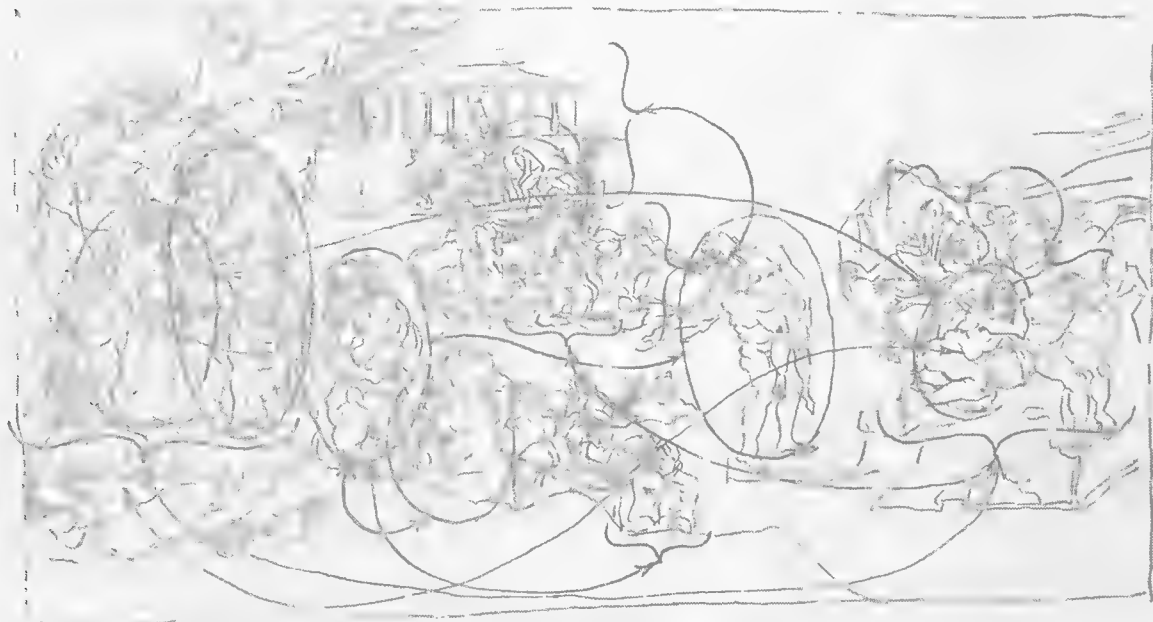


Рис. 10. Сцены Ветхого Завета: d, e – анализы к-постов (Изгнание из Рая; Потоп)



Рис. 11. Фреска *Страшный Суд* в Сикстинской капелле. Общий вид

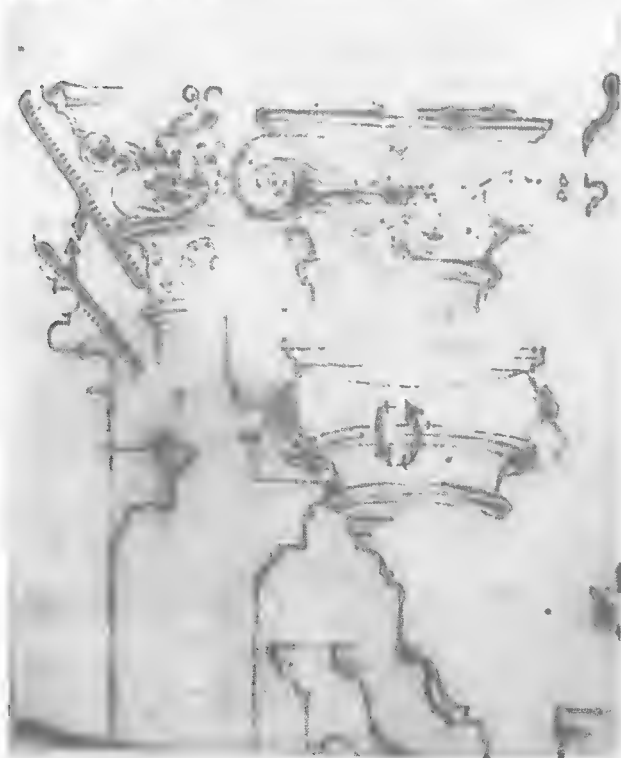
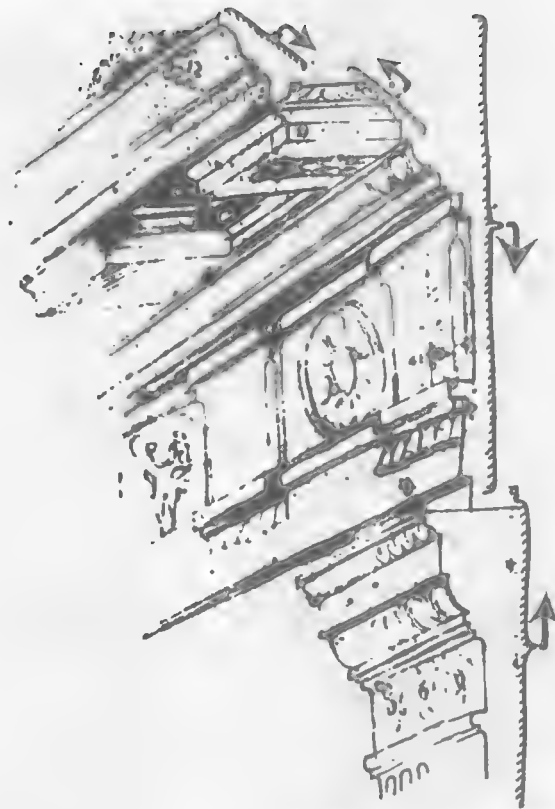
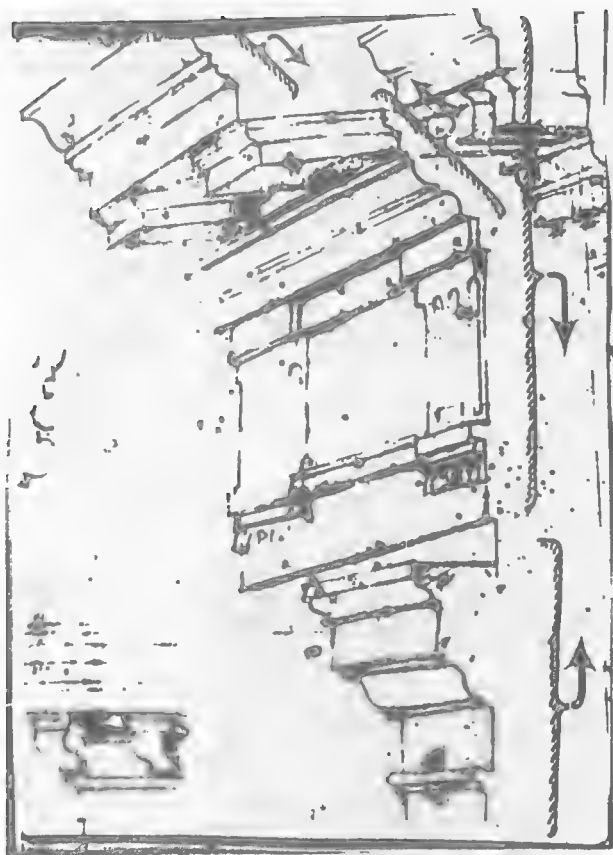


Рис. 12. Зарисовки (штудии) античных ордеров: противопоставление обломов (профилей) ордера, прочтение ордера методом к-п



Рис. 13. Точно не атрибутированные рисунки: а — к Речному божеству; б — наброски трех сидящих фигур и одной коленопреклоненной из Британского музея



Рис. 14. Мраморный римский саркофаг. Ватикан, Бельведер

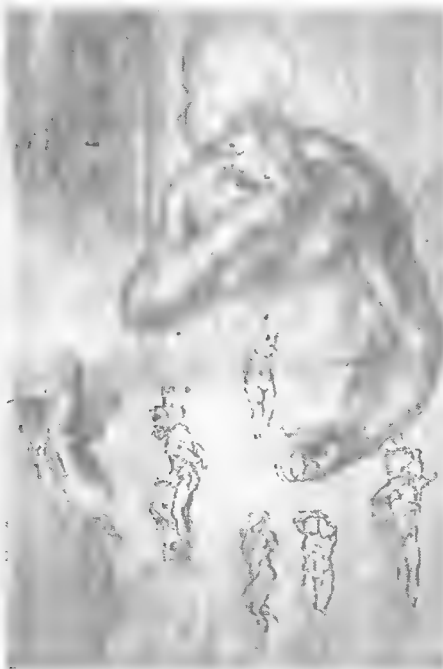


Рис. 15. Шесть набросков фигур. Этюды к гробнице папы Юлия II (позы, построенные на к-постах)



b



Рис. 16. Гробница папы Юлия II: *a, б* — осуществленный вариант (общий вид и фрагменты)



6

2

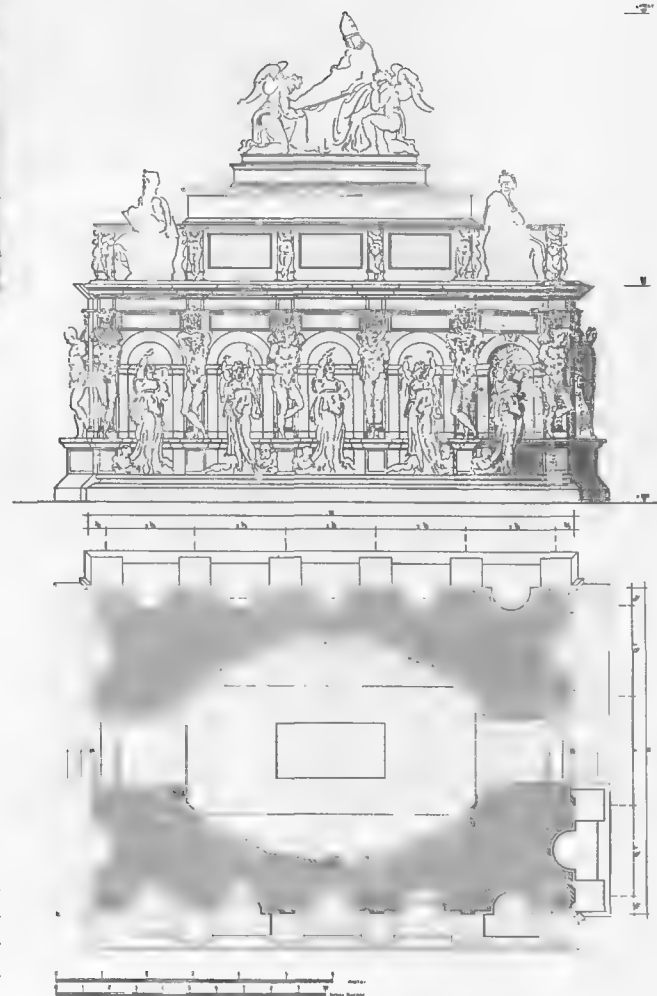


Рис. 16. Гробница папы Юлия II: 6 — второй (неосуществленный) проект гробницы. 1513. Копия Аристотеле да Сангалло (Д. Рокетти?) с оригинала Микеланджело (?); 2 — реконструкция проекта гробницы. 1505. Рисунок П. Фоеллбаха (P. Foellbach)



Рис. 16 д — гравюра с осуществленного варианта гробницы

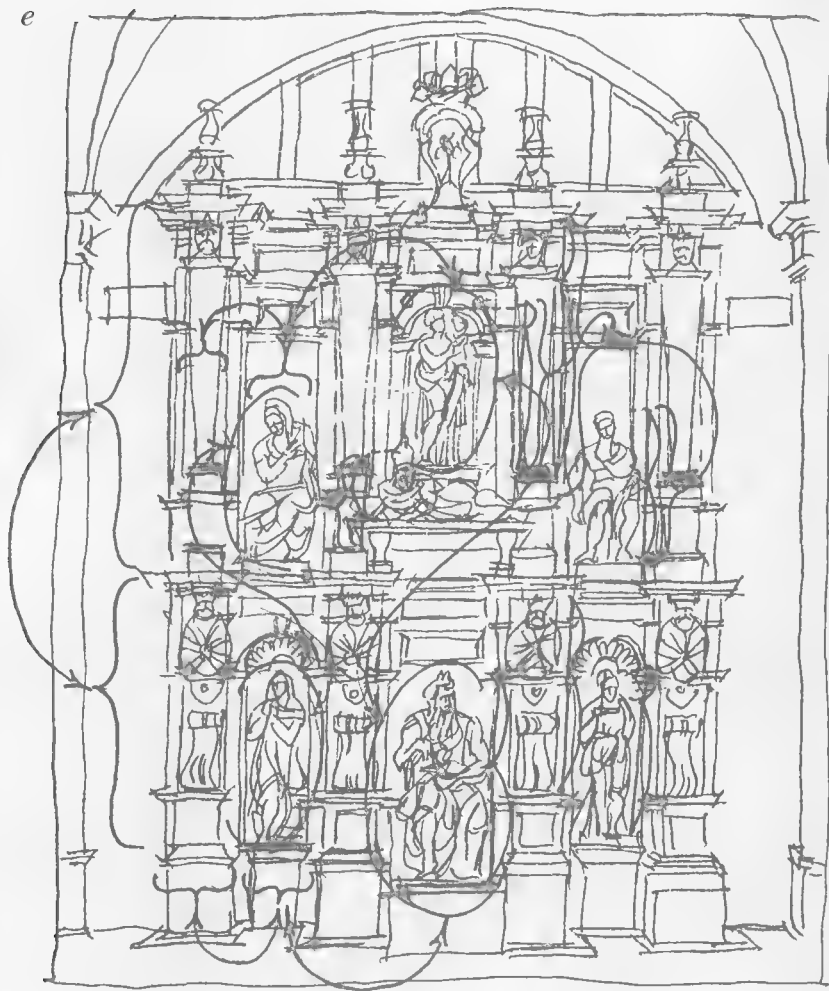


Рис. 16. Гробница папы Юлия II: е — композиционный анализ осуществленного варианта, к-посты скульптур и архитектурных форм (антропоморфная трактовка ордера)

a

б



Рис. 17. «Архитектурный жест»: а, б — эскизы к гробнице Юлия II.
Архитектурная аналогия скульптурной позы

a

б

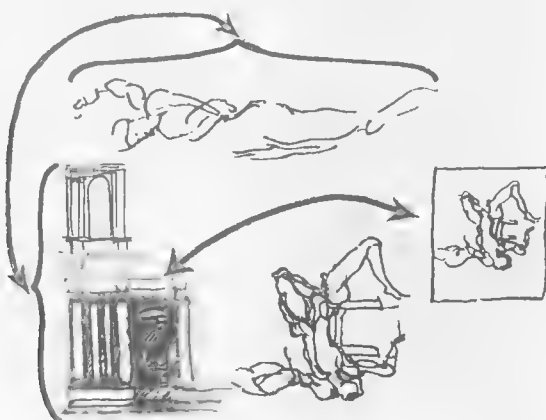
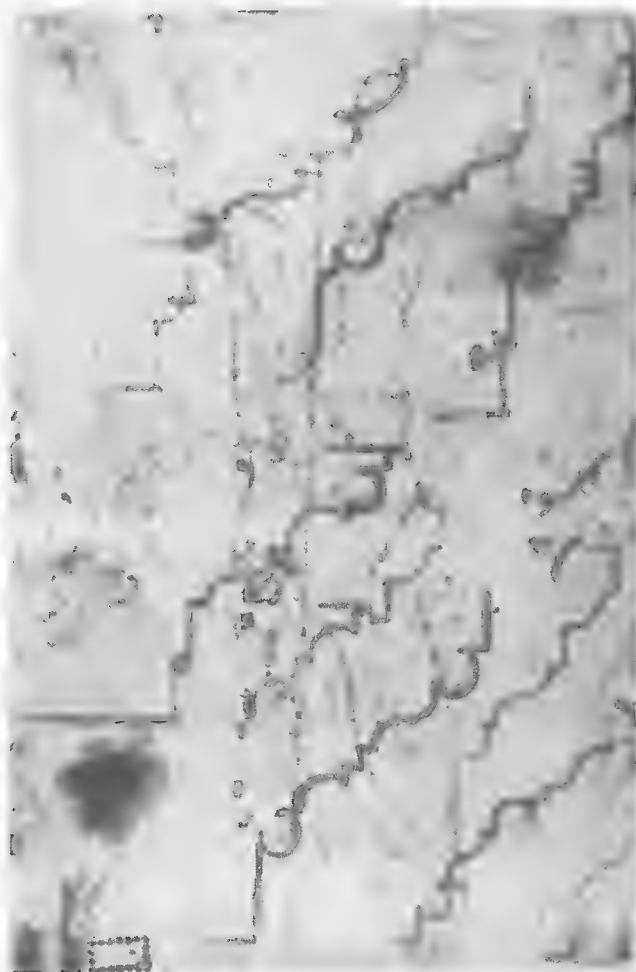


Рис. 18. Эскизы к библиотеке Лауренциана:
а — антропоморфная трактовка архитектурного фрагмента; б — гипотеза образа



a

б



в

Рис. 19. Эскизы к библиотеке Лауренциана: а, б — аналогия профилей и контуров лица с архитектурными обломами (профилями); в — рисунки архитектурных обломов и фигуры человека с подчеркнутым контуром мышц

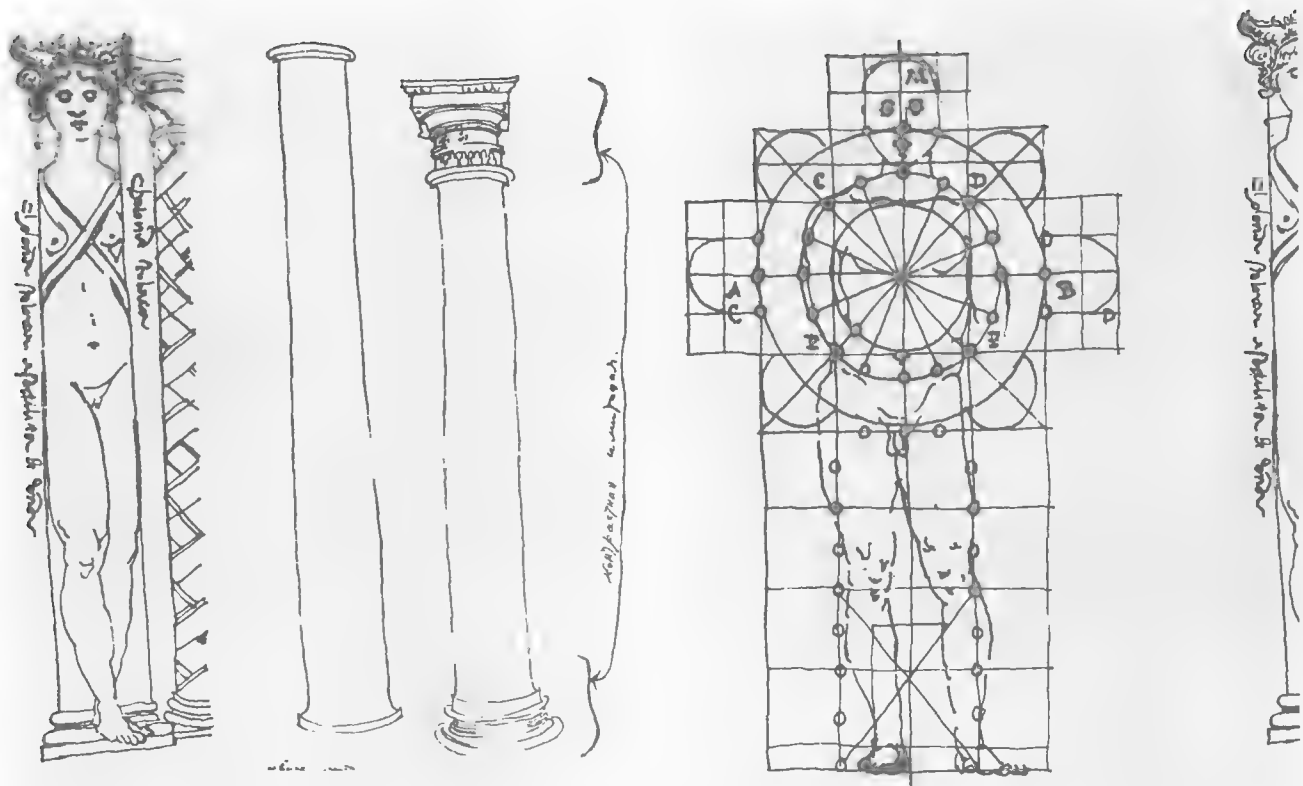


Рис. 20. Франческо ди Джорджо (XV в.). Антропоморфная трактовка архитектурных форм колонн и плана храма

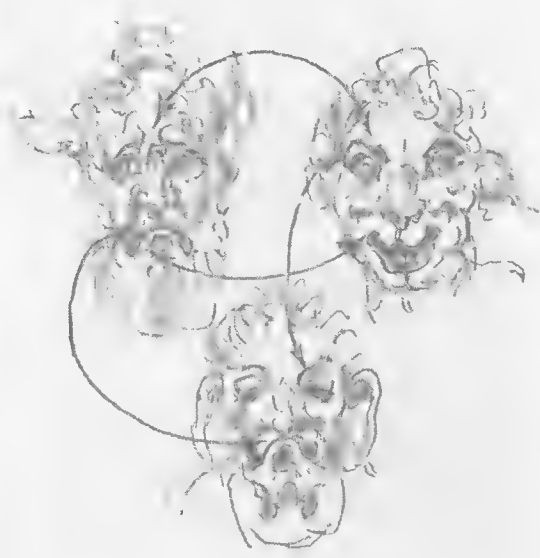
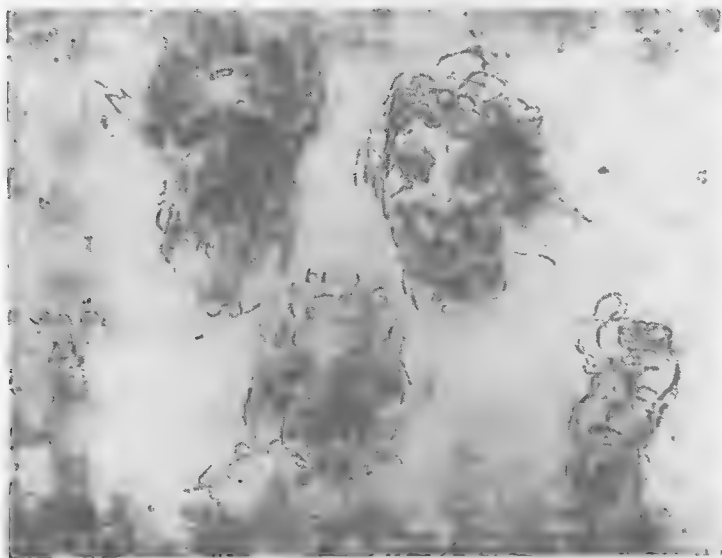
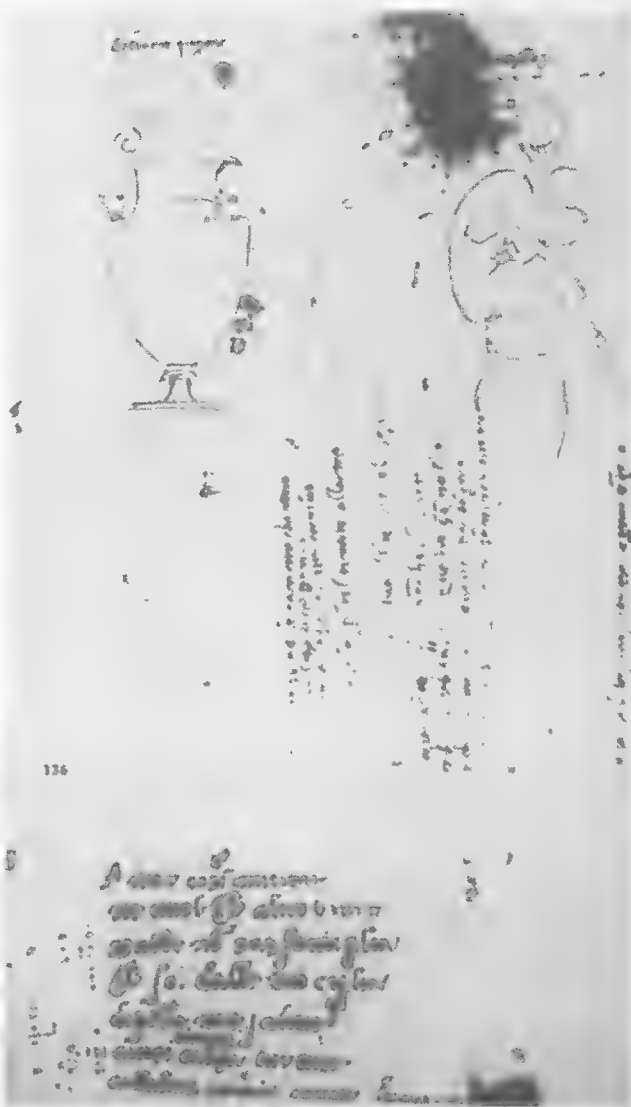


Рис. 21. Рисунки гротескных физиономий (физиономическая выразительность через к-п); (справа — схема противопоставлений)



a

b



c



Рис. 22. Рисунки для капеллы Медичи: а, б — архитектурные аналогии форм человеческого тела и форм бытовых предметов; в — разрез гробницы Джулиано Медичи с рисунком фигуры; сходство членений



a *б*



б



Рис. 23. Капелла Медичи: а — эскиз пристенной гробницы; б, в — общий вид



Рис. 23. Капелла Медичи: 2 — разрез



Рис. 23. Капелла Медичи: d — стена с гробницей Лоренцо Медичи



Рис. 23. Капелла Медичи: e — стена с гробницей Джулиано Медичи

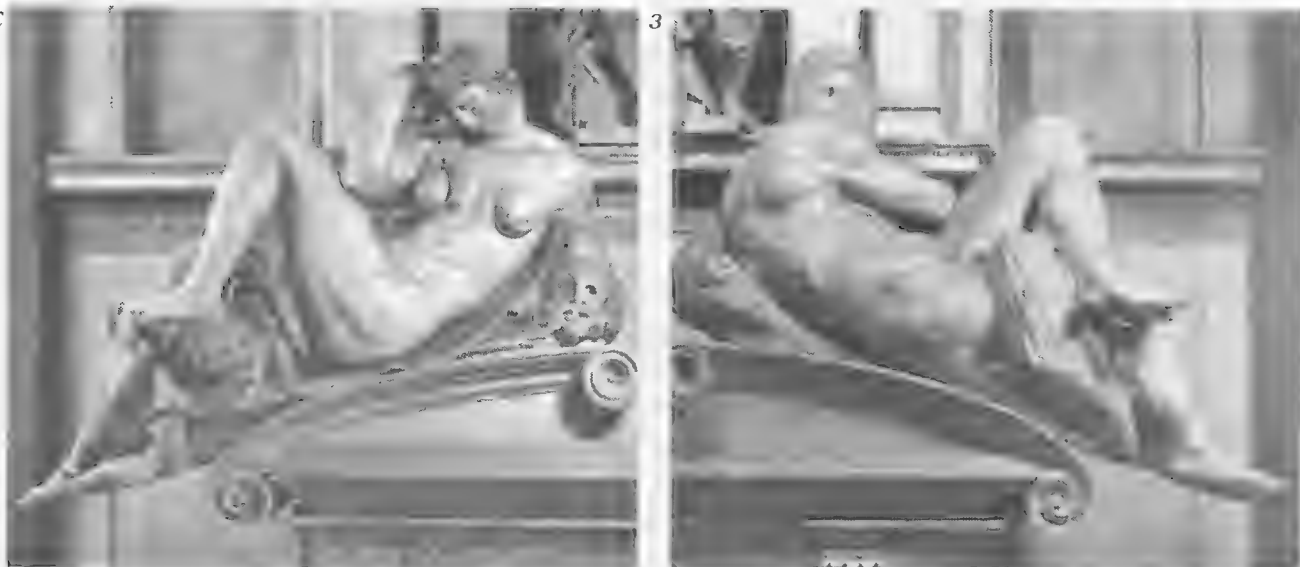


Рис. 23. Капелла Медичи: ж, з — скульптуры Ночь и День

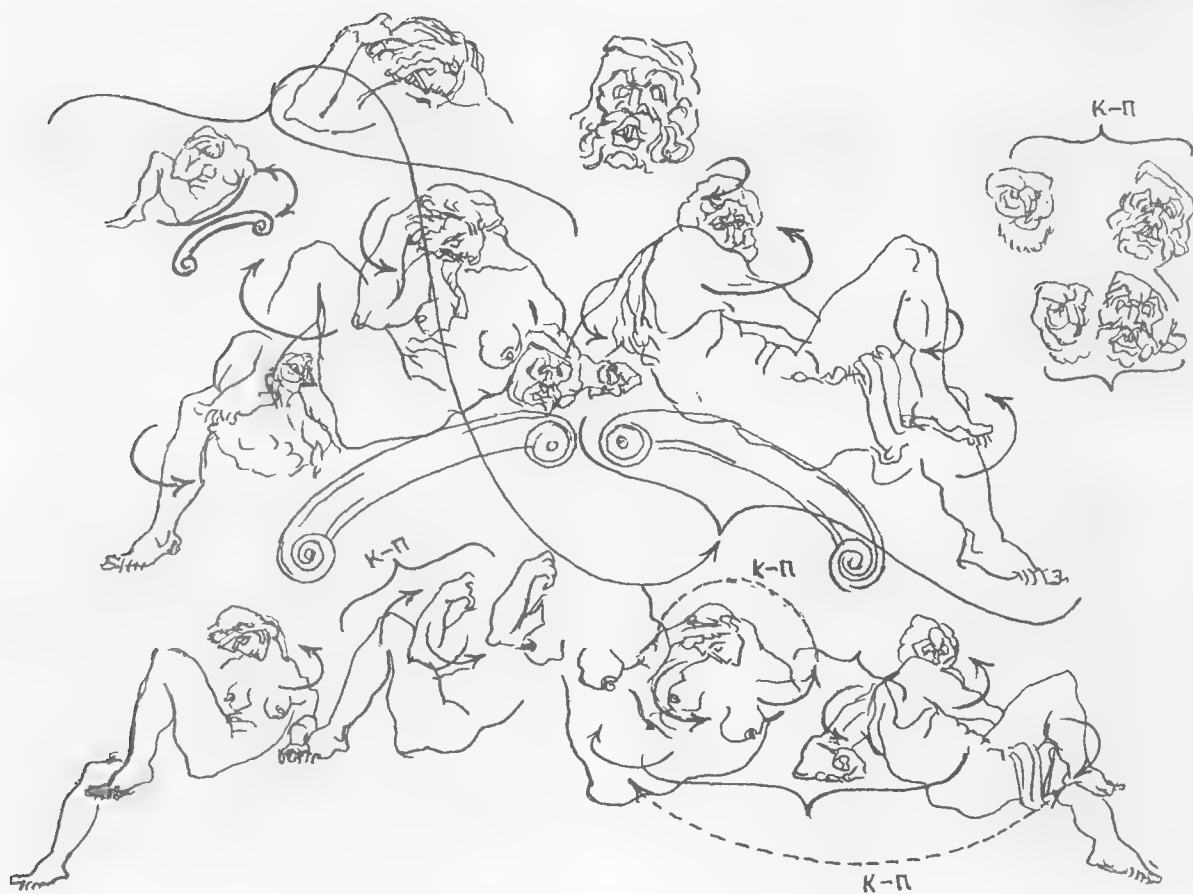


Рис. 24. Контрапост парных скульптур гробницы Лоренцо Медичи

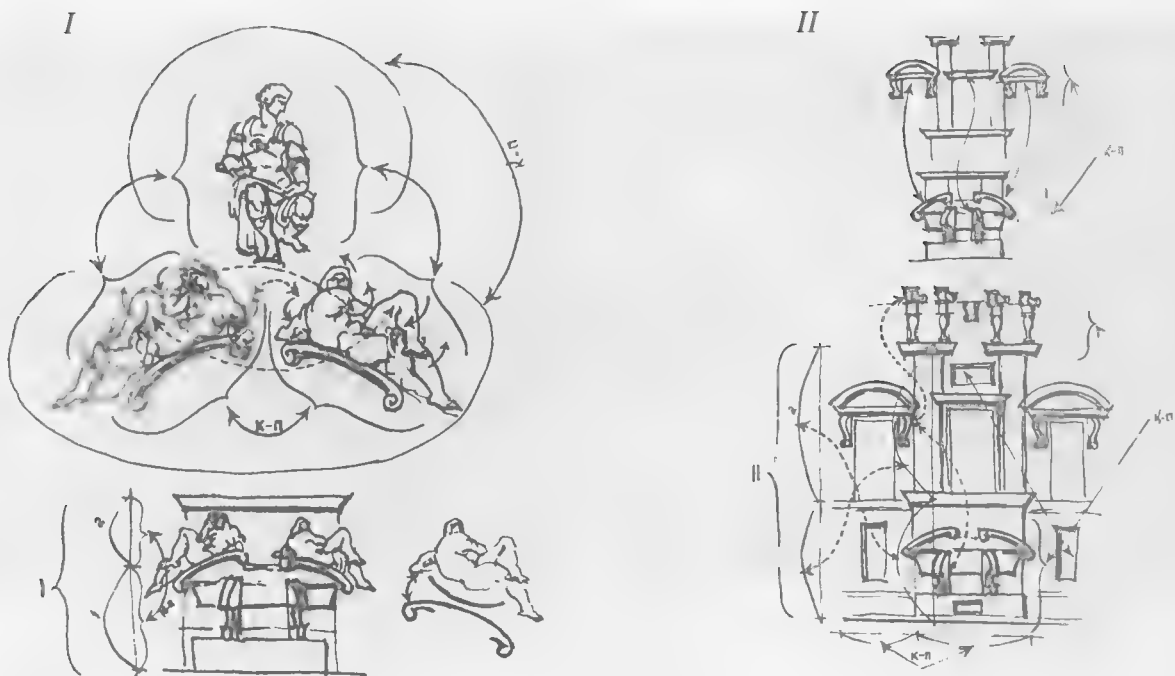


Рис. 25. Полифоническая структура развития композиций, I-я и II-я фазы (переход от к-постов скульптур к архитектурному к-п; архитектурные позы)

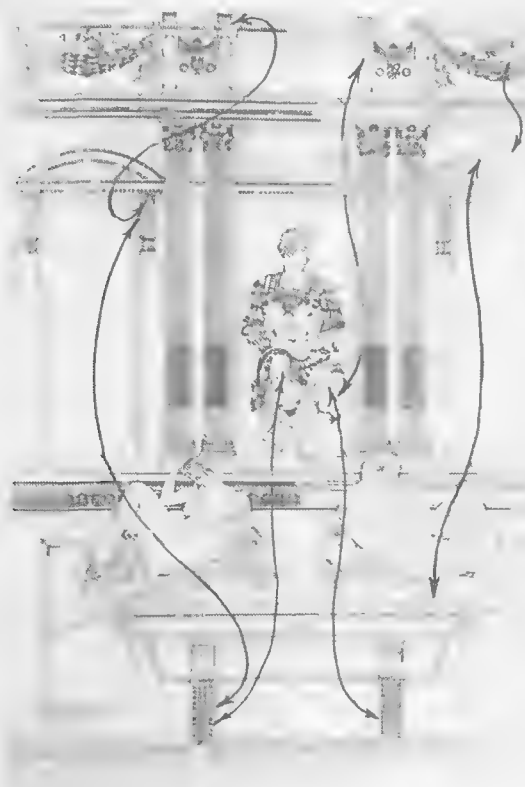
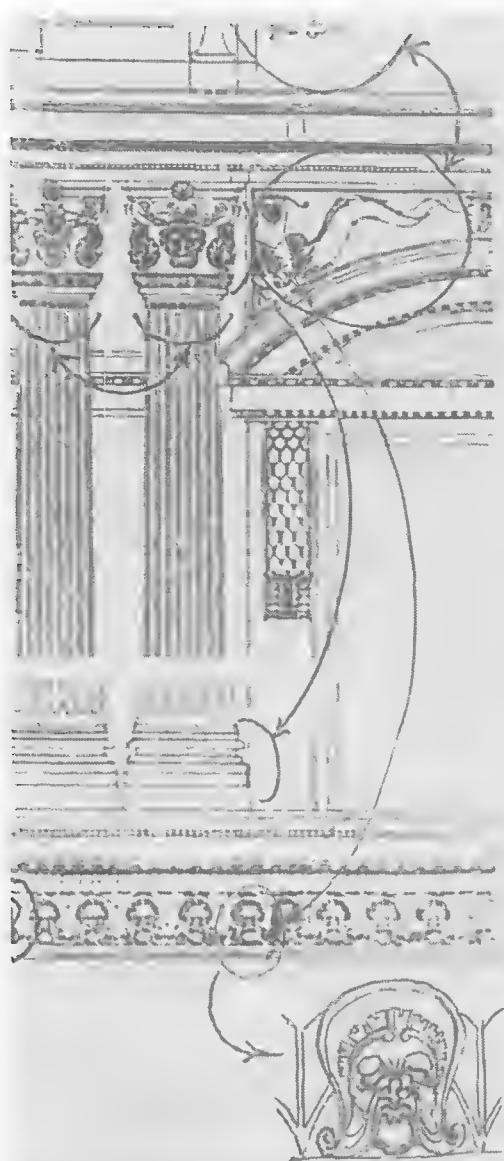
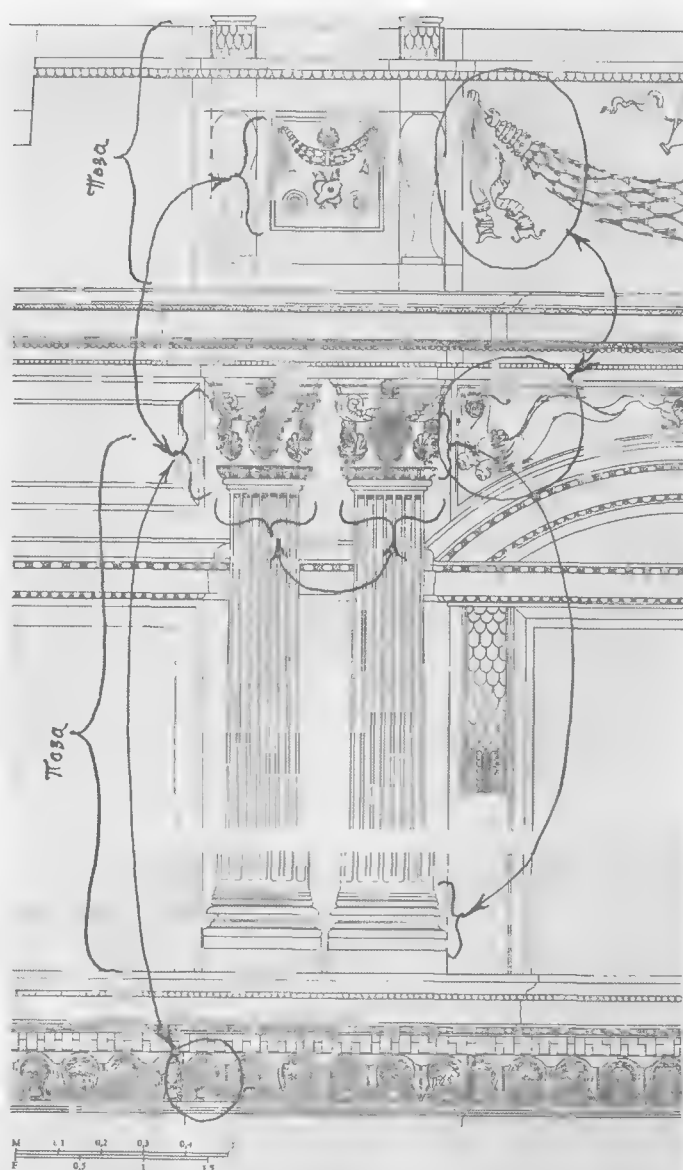


Рис. 26. Структурные уюдобления архитектурных деталей и декора скульптурам по принципу к-п



а б



в

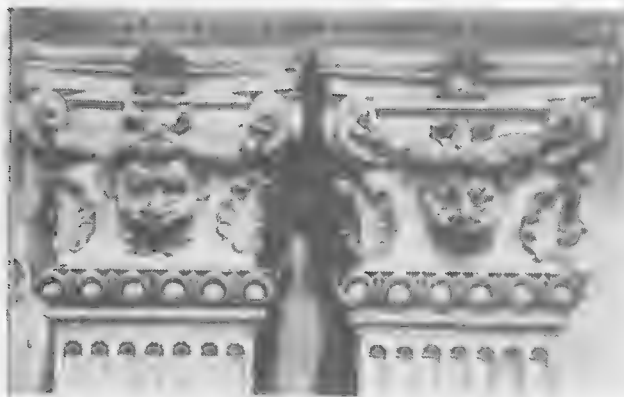


Рис. 27. Дешифровка бокового фрагмента композиции: а — антропоморфные детали пилястра; б — поза, скрытая в ордерной форме; в — капители с гротесками

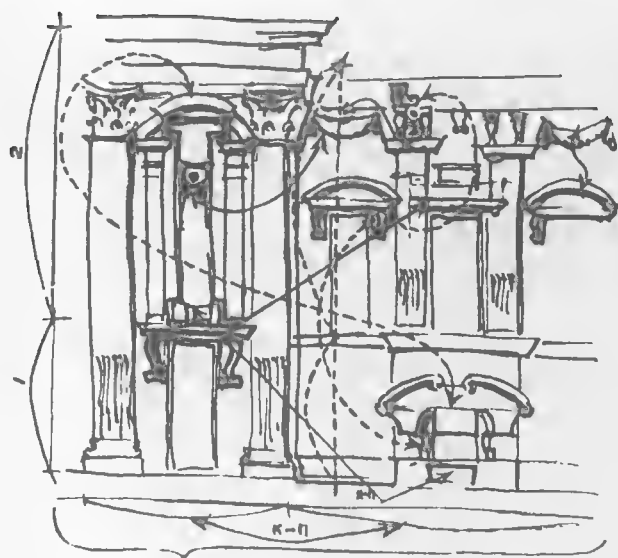
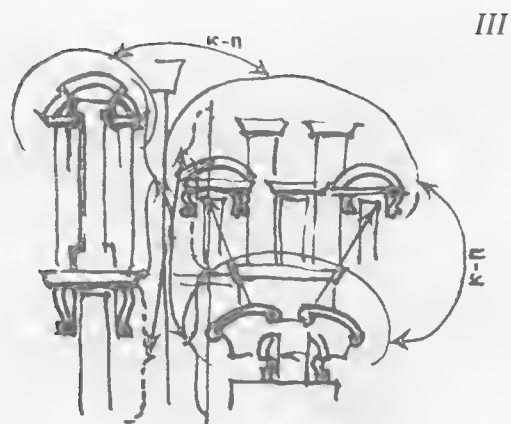


Рис. 28. Схема полифонической развёртки (развития), композиция капеллы, 3-я фаза.
Прочтение двухъярусного наличника бокового пролёта

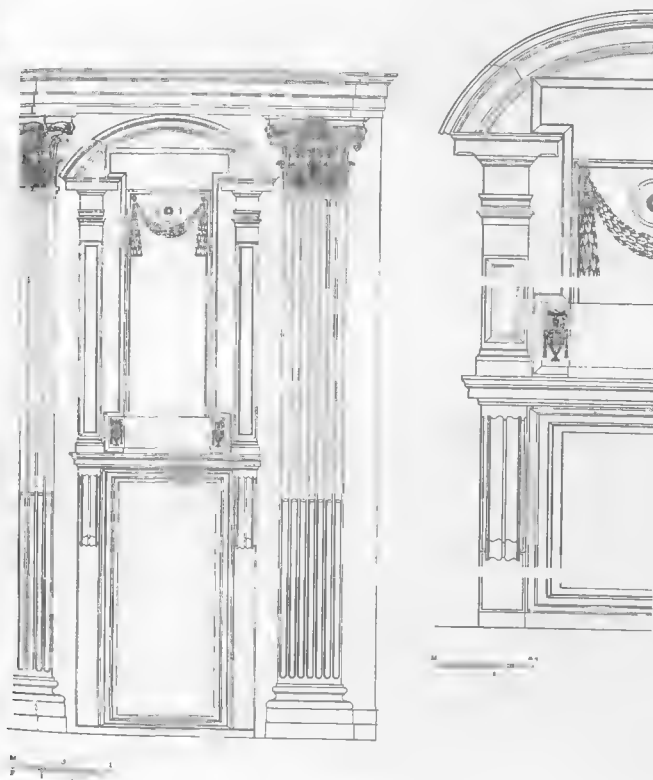
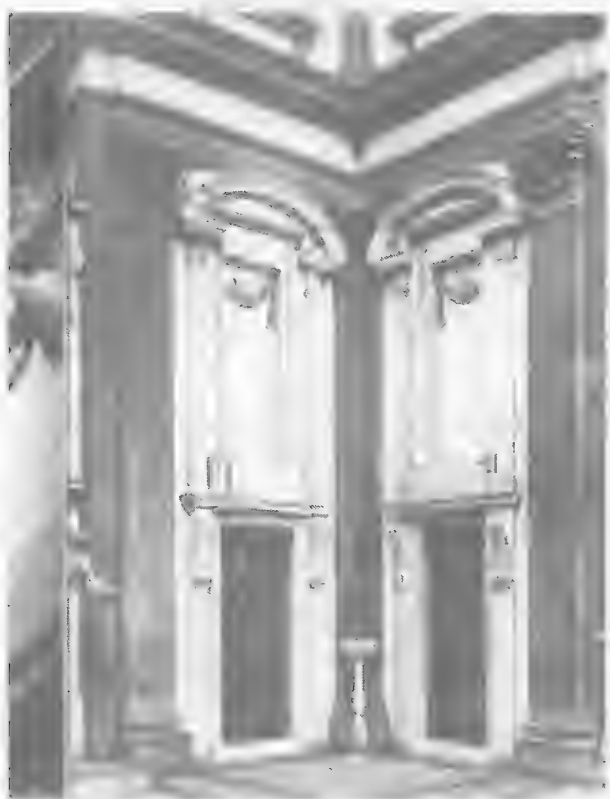


Рис. 29. Фото двухъярусного наличника, чертёжи наличника

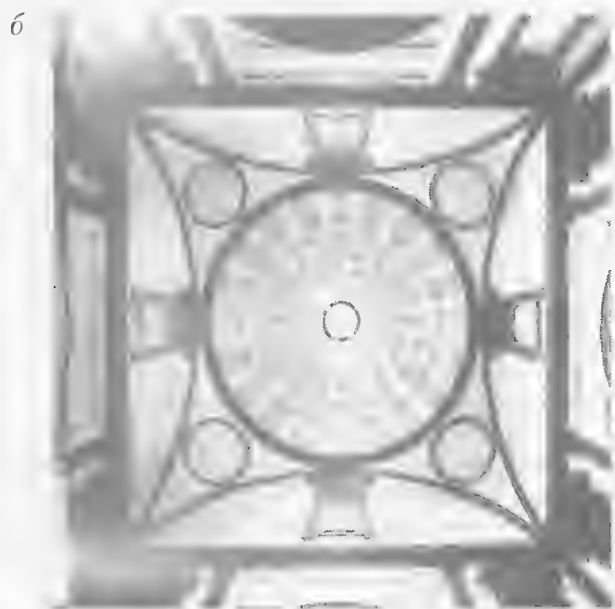
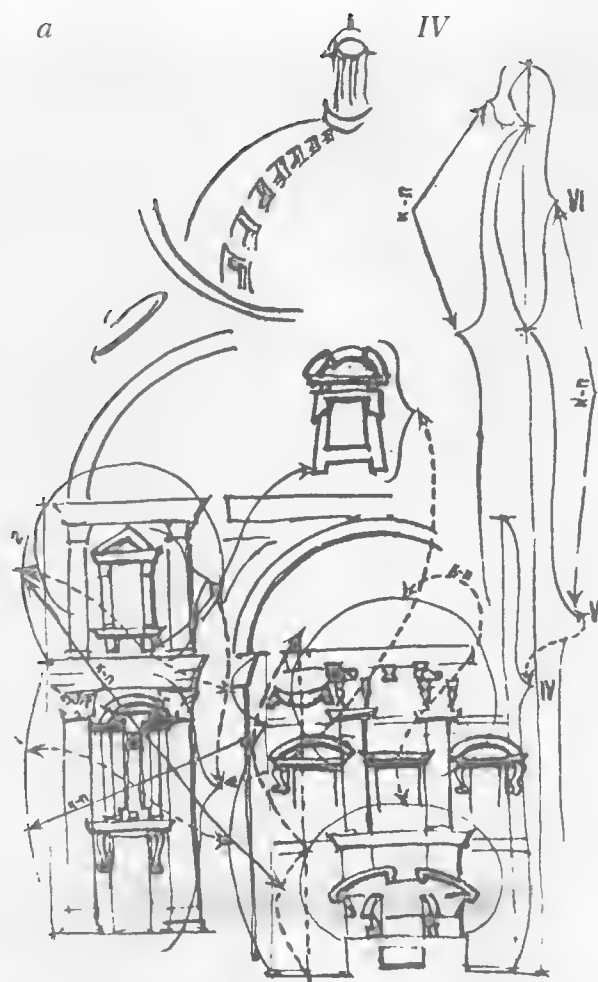


Рис. 30. Вертикальное развитие темы - обращение контрапоста: а - сквозной к-п — 4-я (заключительная) фаза; б — купол и паруса, вид снизу; в — эскиз окна в подпружной арке

3. КОНТРАПОСТ И ПОЭТИКА АНТРОПОМОРФИЗМА. СТРУКТУРА АРХИТЕКТУРНОЙ МЕТАФОРЫ

Типичная для Микеланджело связь архитектурного образа со скульптурой позволяет предположить, что **каждая новая контрапостная комбинация архитектурных форм капеллы подразумевает определенную позу.**

Саркофаг, архитектурная аналогия безжизненной фигуры (подобной лежащей спиной на табулете в эскизе к Лауренциане), композиционно противопоставлен скульптурам «Дня» и «Ночи» или «Вечера» и «Утра».

Весь архитектурный фрагмент среднего пролета — поза сидящего. Боковые композиции между самыми большими пилястрами (ниша, соединенная с дверью) — поза стоящего в рост человека. Выше, между малыми пилястрами — «колелопреклоненная» поза и т.д. Трапезиевидный наличник окна внутри подпружной арки говорит о ракурсе снизу на ту же колелопреклоненную фигуру, как если бы она находилась выше уровня зрения, над землей. Фонарь в зените свода — свободно царящая фигура. Кто знает, не должна ли вся композиция — от саркофага до купола — восприниматься как путь от смерти к вечной жизни, как духовное возрождение через борьбу и страдания?

Чрезвычайная выразительность гробницы Медичи объясняется еще и тем, что в ней чуть ли не каждая архитектурная форма, деталь, фрагмент и целое трактуются одушевленно. Есть места почти натуралистически воспроизводящие живую натуру.

Все восемь капителей, обрамляющие ниши над гробницами Джулиано и Лоренцо Медичи, наполовину превращены в головы сатиров. На глазах зрителя совершается метаморфоза: из канонических деталей коринфских капителей складываются гротескные физиономии сатиров. Их гримасы построены исключительно на «контрапостах». Достаточно сравнить надбровные дуги — носогубные борозды; форму глазниц — форму рта (круговые мышцы рта); нос и крылья ноздрей — мышцы подбородка; надбровные дуги — рога. Далее контрапост незаметно захватывает формы ордера: изгиб рогов — изгиб абака и т.д. Те же рога, но уже воспринимаемые как волюты, принадлежат капителям (рис. 31).

Контрастные по выражению «физиономии» капителей еще раз подтверждают, что в парных пилястрах подразумеваются спорящие, конфликтные скульптурные позы.

Противопоставление профилей капителей и баз, физиономически выразительное заполнение филенки под троном, маски в орнаменте цоколя,

уподобление гирлянды с лентами сиренам и т.п. — все это подтверждает гипотезу о намеренной «одушевленности» (антропоморфности) архитектурных форм капеллы.

На боковых сторонах ножек саркофагов легко угадывается физиономия, составленная из архитектурных деталей и черепа барана. Здесь под саркофагом более уместна мертвая голова. И Микеланджело помещает обломанную часть черепа барана как раз на том месте, где в человеческом черепе зияет провал носовой кости (рис. 32 а).

Еще один пример сходства физиономической и архитектурной выразительности — кричащая маска на замковых кронштейнах боковых ниш в гробнице Юлия II. Рельеф кронштейна (верхний вал — вдавленная часть — нижний валик) повторяют пластику лица (выпуклая лобная часть лица — провал рта — выступающий вперед подбородок).

Такого рода детали есть и в Порте Пиа (маска и кронштейн главного портала), и в палаццо Консерваторов (ионическая капитель нижнего ордера с маской на абаке) и, наконец, в эдикуле Льва X. Требованием физиономической выразительности скорее всего продиктованы и типичные для Микеланджело искажения канонических ордерных форм. Но об этом — позднее.

Одна из существенных особенностей композиции капеллы Медичи в том, что **каждая следующая имитация всегда лаконичнее предыдущей.** Самый детализированный и проработанный контрапост — в первом ярусе центрального пролета. Самый обобщенный — под куполом. Этому есть убедительное объяснение. Микеланджело добивается сквозной согласованности всех имитаций, и поэтому каждая новая имитация естественно развивает продолжающий стоять перед глазами контрапост предыдущего состава.

В этом отличие полиизобразительной (полифонической) композиции Микеланджело от полиизобразительности готической архитектуры. В последней (на фасадах соборов) полифонический эффект обеспечен только в двух соседних «проведениях» темы.

Без особого приема упрощения и обобщения новая полифоническая манера могла бы оказаться практически не воспринимаемой.

Если прибегнуть к музыкальной аналогии, композиция капеллы производит впечатление, подобное впечатлению от **полифонии свободного письма** (например, от произведений Дж. Фрескобальди, И. Пахельбеля, Д. Букстехуде и, наконец, самого И.С. Баха).

Первоначально Микеланджело излагает тему в скульптуре, затем находит архитектурный эквивалент «контрапостам» человеческой фигуры и да-

лее, подключая все новые и новые архитектурные противопоставления, все время сохраняет ассоциативную связь со скульптурной позой.

Особая выразительность (скульптурный прототип архитектурного образа)

Но уже в библиотеке Лауренциана Микеланджело обходится одной архитектурой, по-видимому считая, что архитектурный контрапост способен выразить его замысел без скульптурных пояснений. Это еще один важный шаг на пути к полиизобразительному (полифоническому) архитектурному образу.

Знаменитые «плененные колонны», утопленные в стене, как и спаренные пилястры в гробнице Медичи, подразумевают парную скульптуру в контрапостно напряженных позах. Микеланджело вообще любит вставлять скульптуры в углубления или стенные ниши. Но здесь, в Лауренциане, не столько колонны утоплены в стене, сколько стены подались вперед. Больше этот прием у Микеланджело нигде не повторяется. Удивительная «навязчивость» простенков вестибюля объясняется тем, что им поручено сказать нечто очень важное о молчаливых «пленниках-колоннах» (рис. 33).

После долгих поисков Микеланджело наконец находит способ извлечь наружу из тела колонны те самые «архитектурные позы», которыми он уже давно в своем воображении наделил архитектурный ордер. Очень важная деталь — выступающий вперед простенок обрамлен с торцов остатками пилястров. Колонна как бы рассечена по вертикальной оси, обнажая спрятанное в ней напряжение и выявляя контрапост. Как и в капелле Медичи, он изображается двухъярусной системой — из наличника и имитирующей его филенки. Указанием на то, что композиция простенка имеет прямое отношение к колоннам, служит сходство консолей (под колоннами и под клиновидными пилястрами наличников) (рис. 34).

Вертикальное развитие задает контрапост наличников ложных оконных проемов и филенок над ними, а вся ордерная комбинация верхнего яруса имитирует нижний. В этом нетрудно убедиться, сравнивая тематический материал верхнего и нижнего простенков. Противопоставление по горизонтали дается в чередовании треугольных и циркульных сандриков как если бы менялись позы (наклон таза, поворот плечей, положение ног или рук) у поставленных в ряд скульптур. Портал входа на лестнице, ведущей в читальный зал, собирает в один контрапост почти все имитации темы

нижнего яруса вестибюля. Не хватает разве только мотива циркульного фронтона, но он вписан в другой портал в конце читального зала, который можно увидеть уже с лестницы (своеобразное указание на продолжение развития в следующем помещении) (рис. 35; 36).

Стена читального зала — одноярусная. Ордерная комбинация из пилястров и двух помещенных один над другим наличников перефразирует стену вестибюля, но в ней еще есть сходство с композицией конторки (скамьи и секретера с пюпитром), которая в свою очередь имитирует позу сидящего за столом человека* (рис. 37).

Лестница вестибюля — самое загадочное, самое выразительное и самое трудное для исследователя место библиотеки. Некоторые видели в ней низвергающийся поток застывшей лавы, воплощение стремительности и силы. Сам Микеланджело писал Вазари о каких-то овальных ящиках, которые нужно поставить один на другой, чуть сдвигая. Может быть, он просто хотел отделаться от распросов слишком дотошного ученика. В самом деле, ведь вслед за письмом, в котором он будто бы не может припомнить, делал ли когда-нибудь лестницу вообще, Микеланджело посылает Вазари и Амманати модель, в которой воспроизведены все мельчайшие композиционные подробности «забытой» лестницы. Похоже, что сравнение с ящиками действительно понадобилось для «упрощения» разговора (рис. 38).

На двух листах с эскизами лестницы дважды повторен рисунок торса и ног сидящего человека**. Кстати, две волюты по обе стороны среднего марша вызывают в памяти другой лист с эскизом для Сикстинского плафона***. И там архитектура, обрамляющая фигуру, чем-то напоминает позу сидящего человека. Рисунок согнутых рук (на том же листе для плафона) с типичным изломом кисти, какой бывает, когда они лежат на подлокотниках, похожи на волюты по сторонам тут же изображенного трона. На следующем листе рядом с эскизом трона опять нарисована нижняя половина фигуры сидящего человека и фрагмент руки с изогнутой кистью**** (рис. 39; 40).

В гробнице Медичи контрапост двух лежащих на саркофаге скульптур разрешался в позе сидя-

* Лист с этюдом конторки для читального зала библиотеки Лауренциана (Флоренция, дом Буонарроти, 94 Ав; сангина и перо, 158 × 199). Датирован Виттковером 1534 г.

** Проект лестницы и профили баз для Лауренцианы (Флоренция, Дом Буонарроти, 92 Ав; черный карандаш, перо, сангина, акварель, 280 × 390). Эскизы ступеней и профили баз для Лауренцианы (Флоренция, Дом Буонарроти, 92 Ав; черный карандаш, перо, сангина, акварель, 280 × 390).

*** Фрагмент софита и этюды руки для Сикстинского плафона (Лондон, Британский музей. 7 г; уголь, перо, 277 × 385). Датирован Дусслером 1508 г.

**** Эскизы к плафону Сикстинской капеллы (Детройт, Институт искусств, г. 388; перо, карандаш, 250 × 360).

щего Лоренцо (или Джулиано). Не является ли портал с лестницей в Лауренциане архитектурным переложением позы сидящего человека (торжественно сидящего!), в которой разрешаются контрапосты «поз», подразумеваемых в архитектуре стен? Не является ли вестибюль Лауренцианы архитектурным переложением сцены с участием знатного властного лица? Тогда получает объяснение и присутствие «колонн-пленников». Антропоморфизм Микеланджело проложил широкую дорогу полифоническому мышлению маньеризма и барокко.

Вместе с тем формы лестницы имеют и чисто композиционное объяснение. В противопоставлении двух видов ступеней среднего и боковых маршей и в последующем разрешении этого пластического конфликта в верхнем марше от промежуточной площадки к portalу есть своеобразное предведение о том, что двухъярусный контрапост вестибюля будет разрешен в одноярусной композиции стен читального зала.

Итак, начав уподобления архитектурного ордера человеческой фигуре, Микеланджело затем в капелле Медичи и в Лауренциане находит способ развертывания темы в полиизобразительной манере, способ, аналогичный сквозному согласованию поз в его многофигурных композициях («Битва при Кашине» и плафон Сикстинской капеллы).

Диапазон новой образности

Далее естественно предположить, что вся архитектурная композиция у Микеланджело могла ассоциироваться с конкретным скульптурным сюжетом. Во всяком случае скульптурный сюжет или тема могли быть первым шагом в работе над архитектурным образом. Ведь он и сам часто говорил, что в архитектуре остается скульптором. Примерно в 1514 г. Микеланджело делает в замке Св. Ангела так называемую эдикулу — окно в капеллу Льва X. И опять странное сочетание ордерных форм.

Между двумя полуколоннами, обрамляющими амбразуру окна, поставлена огромная вертикальная консоль. Под консолью — импост, делящий окно на два квадратных проема с решеткой в виде тонких балясин. По бокам консоли — филленки с большими круглыми проемами. В тимпане фронтона — кольцо, перевязанное лентой с волнообразно бегущими в стороны концами. Справа и слева от окна — полуцилиндрические арочные ниши. Между пилястрами и над нишами — маски львов с такими же волнообразными лентами (рис. 41).

Необычное положение консоли, странные членения окна, казалось бы, необязательные боковые секции с нишами и все детали неожиданно становятся оправданными, если представить, что эдикула имитирует — конечно, не натуралистически, а условно, — львиную маску. Скульптурные маски над боковыми нишами воспринимаются как скромный намек на происхождение архитектурного образа. Ведь и в самом деле Микеланджело делал эдикулу для капеллы папы, названного Львом. Сходство с маской льва особенно заметно на рисунке, сделанном Дж. Сангалло с проекта Микеланджело. Термин «коленопреклоненное окно», встречающийся у Вазари, когда он говорит об окне первого этажа палатцо Медичи (1517), скорее всего принадлежит самому Микеланджело. В этой композиции в самом деле есть что-то характерное для коленопреклоненной фигуры. Между прочим, на эскизе в амбразуре окна едва проступают контуры фигуры, стоящей на коленях* (рис. 42).

Есть эскиз еще одного оконного наличника с наброском фигуры в позе кариатиды. Необычной формы консоли под карнизом наличника напоминают характерное положение локтей.

Признаки «одушевления» архитектуры бросаются в глаза еще в одной работе — в гробнице Чеккино Браччи**. В углу листа с карандашным эскизом гробницы нарисован человек, как будто бы влезаящий на подоконник, чтобы посмотреть из окна вниз. Гробница расположена довольно высоко на стене и представляет собой установленный на полке саркофаг с характерно изогнутыми ножками, похожий на саркофаг Медичи. Низко нависший над ним мощный циркулярный сандрик на крупных консолях контрастно имитирует изгиб ножек саркофага. Под сандриком — бюст Браччи. Эта комбинация заключена в раму из двух пилястров с карнизом и аттиком, поставленных, как и саркофаг, на ту же полку. Формы сандрика и саркофага повторяют положения плечевого и тазового пояса человека, влезającego на подоконник. Есть еще один эскиз, который Тольнай справедливо относит к гробнице Браччи, хотя его можно в первый момент принять за вариант гробницы Медичи***. На этом листе изображена почти та же, но выглядывающая фигура, опирающаяся коленом и рукой на подоконник (рис. 43).

В 1560 г. Микеланджело сделал проект реконструкции старого моста Санта Тринита. Через де-

* Этул окна первого этажа палатцо Медичи—Риккарди (Флоренция, Дом Буонарроти, 101 Ав.; перо, 186 × 271).

** Этюды к гробнице Чеккино Браччи в церкви Санта Мария Аракали (Флоренция, Дом Буонарроти, 19 в.; угольный карандаш, 191 × 197). Датирован 1544—1545 гг.

*** Эскиз гробницы Чеккино Браччи и рисунок лестницы (Флоренция, Дом Буонарроти, угольный карандаш).

сять лет по его чертежам Амманати выстроил новый мост. И здесь заметны признаки типично скульптурной образности. Сильно распластанные арки пролетов в сочетании с быками опор удивительно напоминают голову барана с разведенными в стороны рогами, повешенную в центральном пролете. Замковые камни боковых пролетов, украшенные картушами с консолью посередине, имитируют ту же баранью голову (*рис. 44*).

Эти композиции не назовешь натуралистическими. Все сказано на языке архитектуры. Просто Микеланджело нашел возможность **ввести в архитектуру образы, которые до него считались привилегией изобразительных искусств.**

Во Флоренции в доме Буонарроти хранятся около 25 листов, датированных 1528—1529 гг., с чертежами фортификационных сооружений, непохожих на все, что делалось в этой области до него*. Поначалу они кажутся замысловатыми украшениями. Даже не зная инженерно-оборонительных достоинств этих планов, сразу же отмечаешь их стилистическое совершенство. Но откуда взялись необычные формы и метод их сочетания? Ведь бастионы с бойницами, перекрывающими подступы к крепости, рисовали и строили чуть ли не все архитекторы Возрождения. Но у Микеланджело опять не так, как у других (*рис. 45*).

Ответ дает один удивительный лист, на котором изображена в позах обороняющихся кучка присевших людей, тесно сгрудившихся и упирающихся ногами в землю*. Рядом группа уже стоящих людей, такая же тесная и настороженная. Прямо поверх рисунков сангиной уверенно начерчены пером и моделированы акварелью колючие контуры оборонительных сооружений, в которых узнаются схематически представленные те же позы и воинственные намерения бойцов. Схема подсказана живым и конкретным образом обороны, передающим самую суть драматической ситуации. Но это только исходный момент. Дальше все переводится на язык инженерии и проверяется расчетом (сектор обстрела, прочность брустверов, дистанция прицельного выстрела, неуязвимость защитников и т.д.). Есть эскиз со всадником. Замах руки характерен для рубящего удара. Траектория движений, изображенная рядом, задает очертание будущего укрепления**. Еще на одном листе рядом с планом укреплений нарисована фигура человека, наносящего удар сверху*** (*рис. 46*).

По-видимому и за другими фортификационными схемами стоят наглядные скульптурные прототипы, живые сцены военных действий. Свидетельство тому эскизы укреплений с рисунками фигур и бастионов, напоминающих ребра грудной клетки.

* Листы с проектами фортификаций для Флоренции из архива в Доме Буонарроти (27 Ав.; 13 Аг.; 13 Ав.; 16 Аг.; 17 Аг.; 20 Аг.; 20 Ав.; 22 Ав.; 27 Ав.; 30 А.; ...).

* Эскиз фортификаций для Флоренции (Флоренция, Дом Буонарроти, 27 Ав.; перо, карандаш, сангина, 407 Ч 562). По мнению Тольная, на нем изображены укрепления перед флорентийским Porto dell Prato d'Orgassanti.

** Эскиз фортификации с фигурой всадника (Флоренция, Уффици, 14412, Fv.; перо, сангина).

*** Эскиз фортификации с наброском фигуры (Флоренция, Дом Буонарроти, 47 Аг.; перо, сангина, 407 Ч 562).



Рис. 31. Маскароны сатиров на капителях капеллы Медичи



Рис. 32. Маскарон-метафора на ножках саркофага, дешифровка маскарона

a

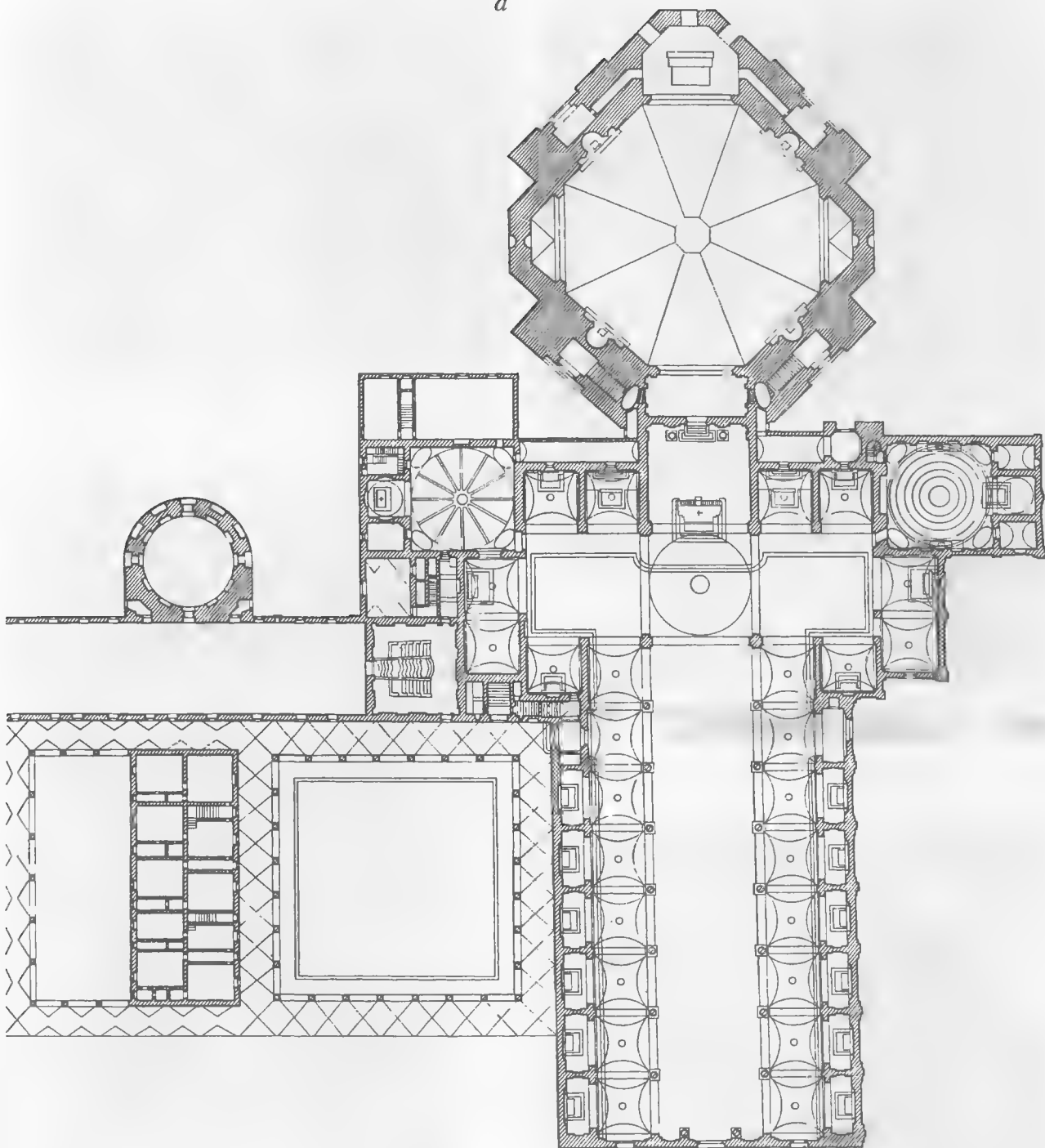


Рис. 33. Библиотека Лауренциана: *a* — план церкви Сан Лоренцо с библиотекой

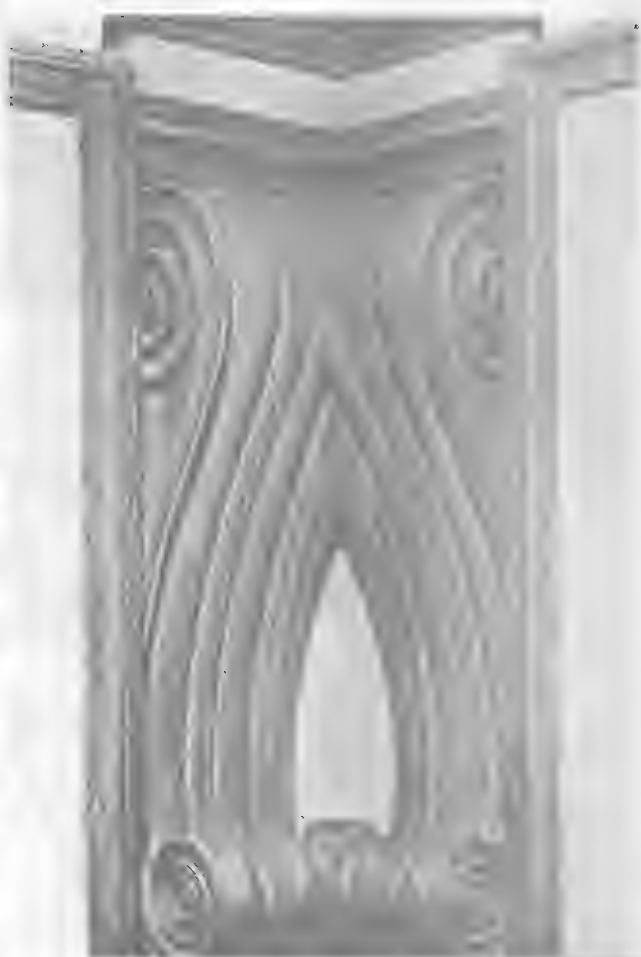


б



г

в



д

Рис. 33. Библиотека Лауренциана: б — фрагмент вестибюля с лестницей; в — лестница; г — фрагмент стены; д — угловая консоль

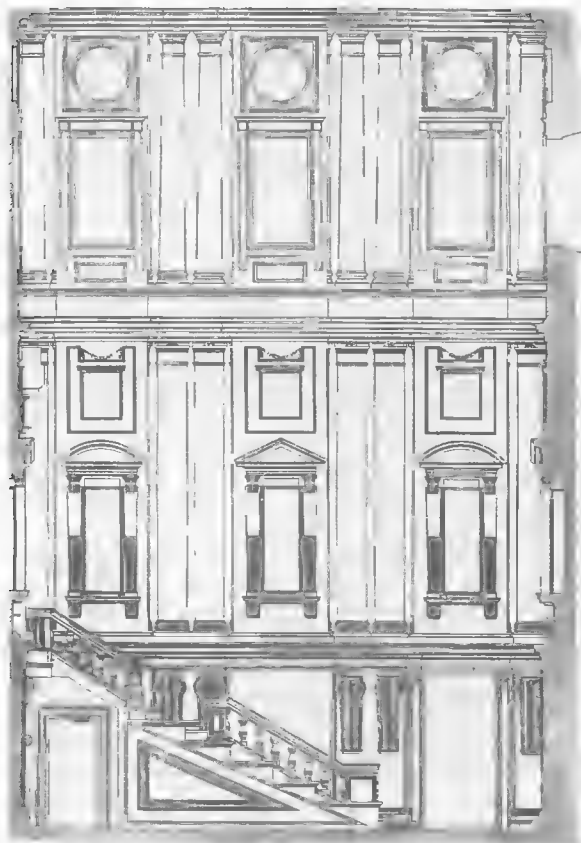


Рис. 33. Библиотека Лауренциана: *e* — стена читального зала, эскиз цокольной части стены вестибюля с консолями

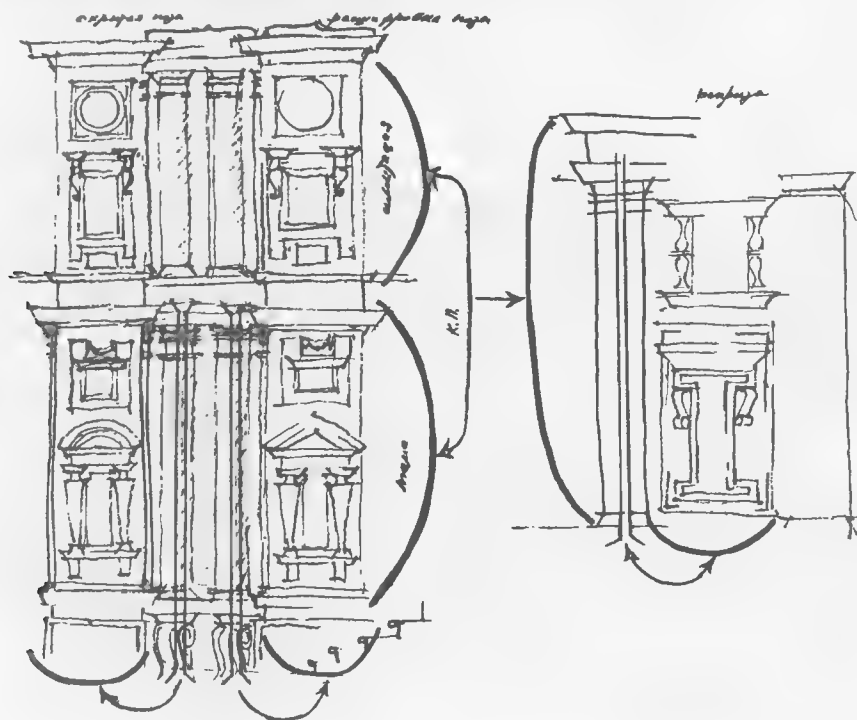
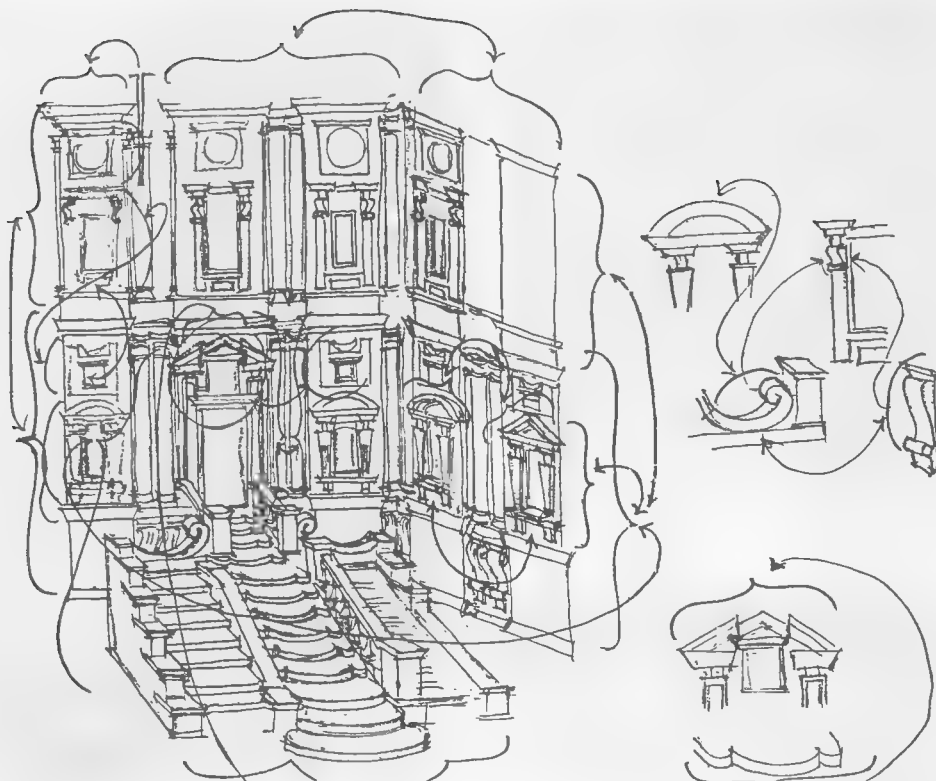


Рис. 34. Аналитическая схема. К-посты поз («колонны-пленники»), расшифровка «поз» утопленных в стене колонн

a



б

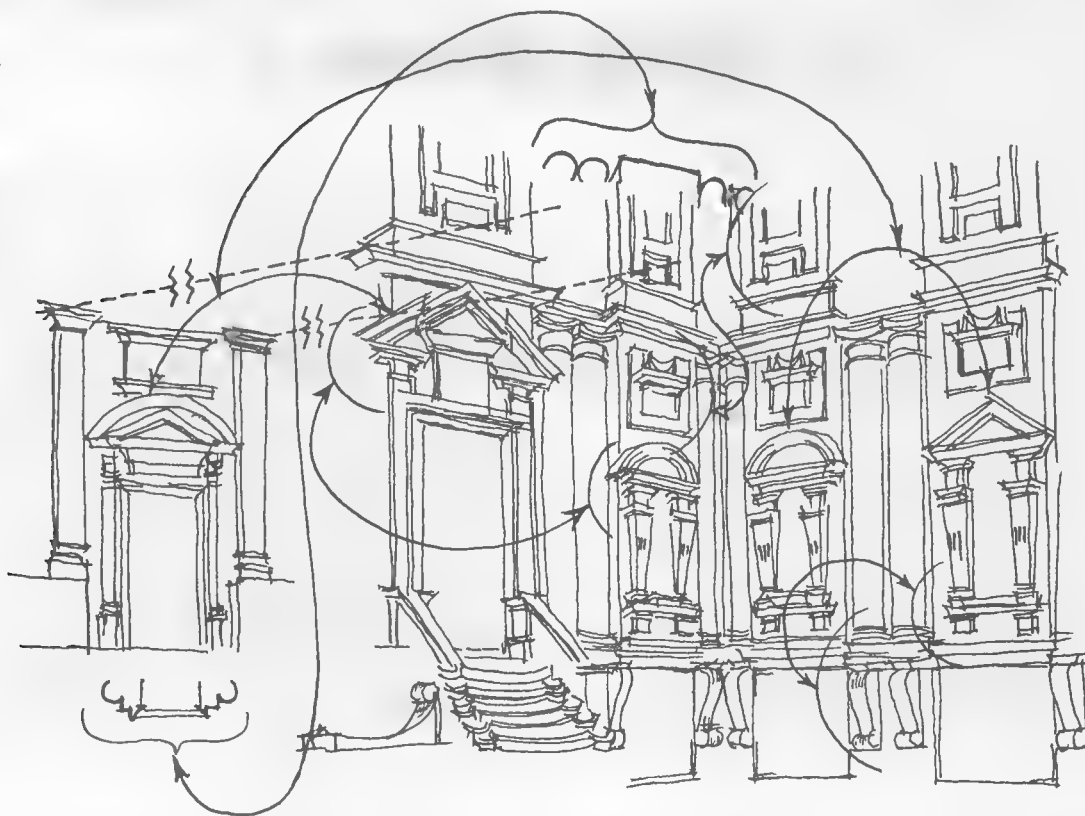


Рис. 35. Структура к-постов вестибюля: *a* — к-посты ярусов; *б* — развитие темы вестибюля в читальный зал

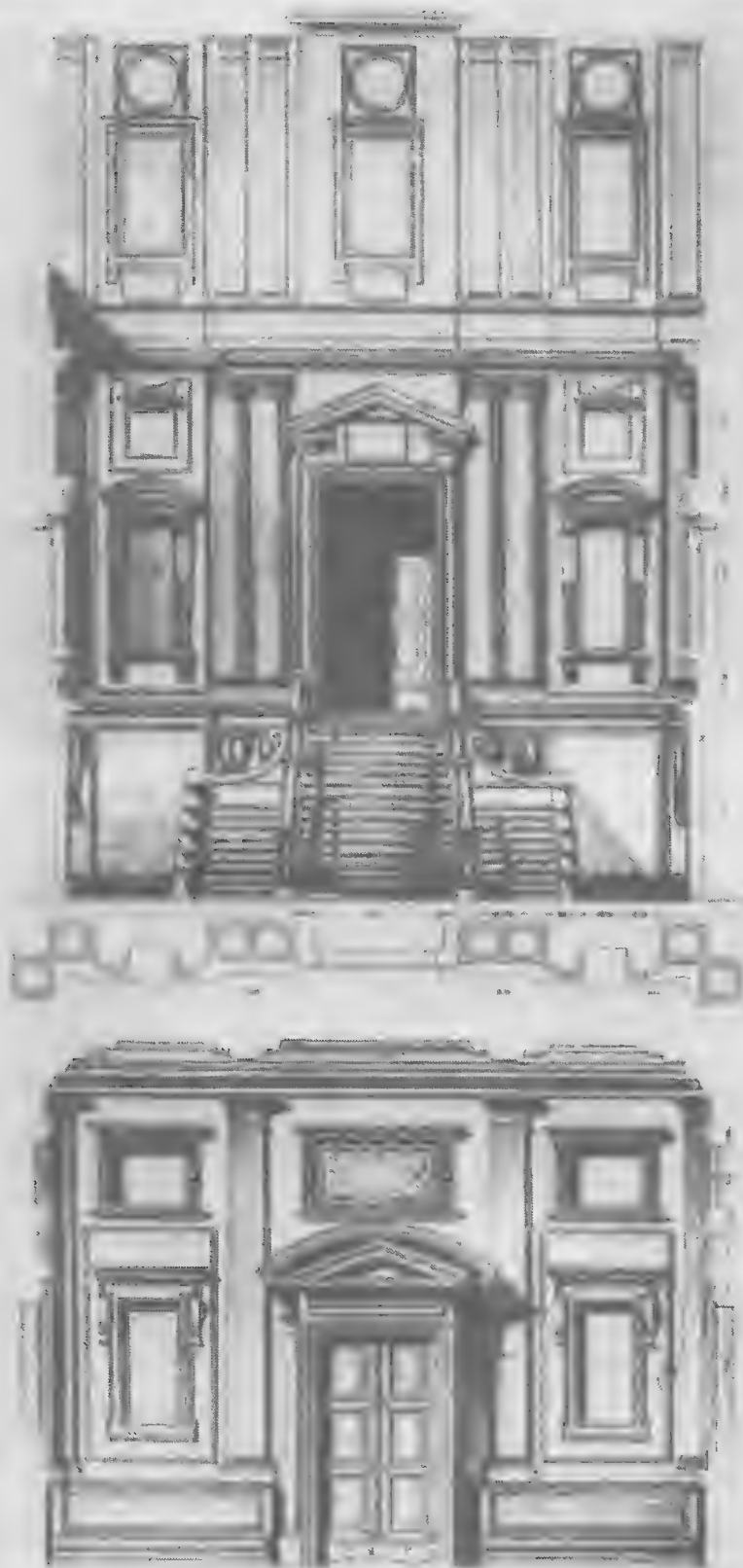


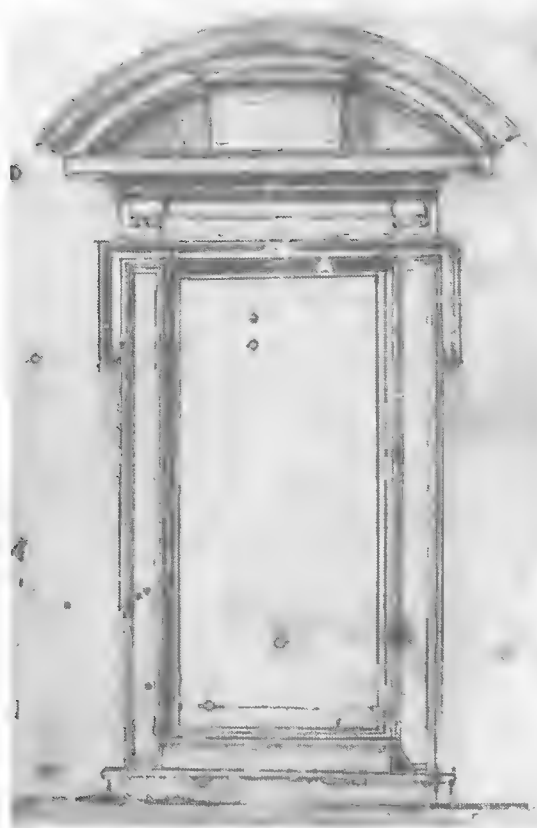
Рис. 36 а — стены вестибюля и читального зала



б



в



г



д

Рис. 36. Стены вестибюля читального зала: б — наличник нижней ниши вестибюля; в—д — чертежи входного портала в читальный зал и портал в читальном зале

a



б

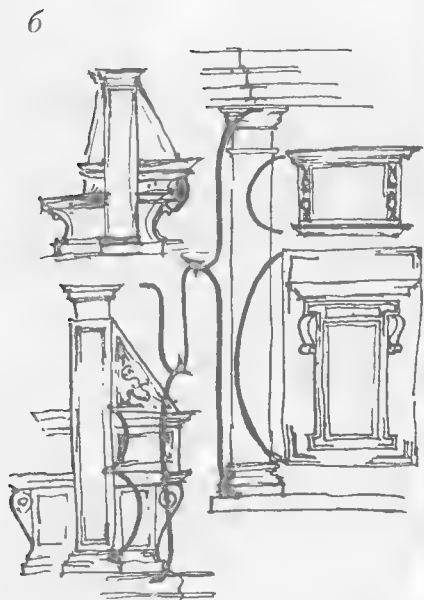


Рис. 37. Читальный зал: *a* — общий вид; *б* — к-посты орденой ячейки стены и «конторки»;
в — общий вид конторки

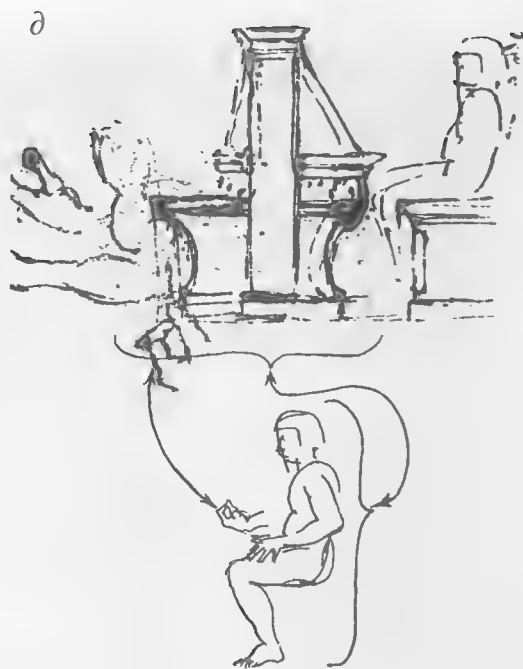


Рис. 37. Читальный зал: з — эскиз «конторки»; д — композиция «конторки» — поза сидящего

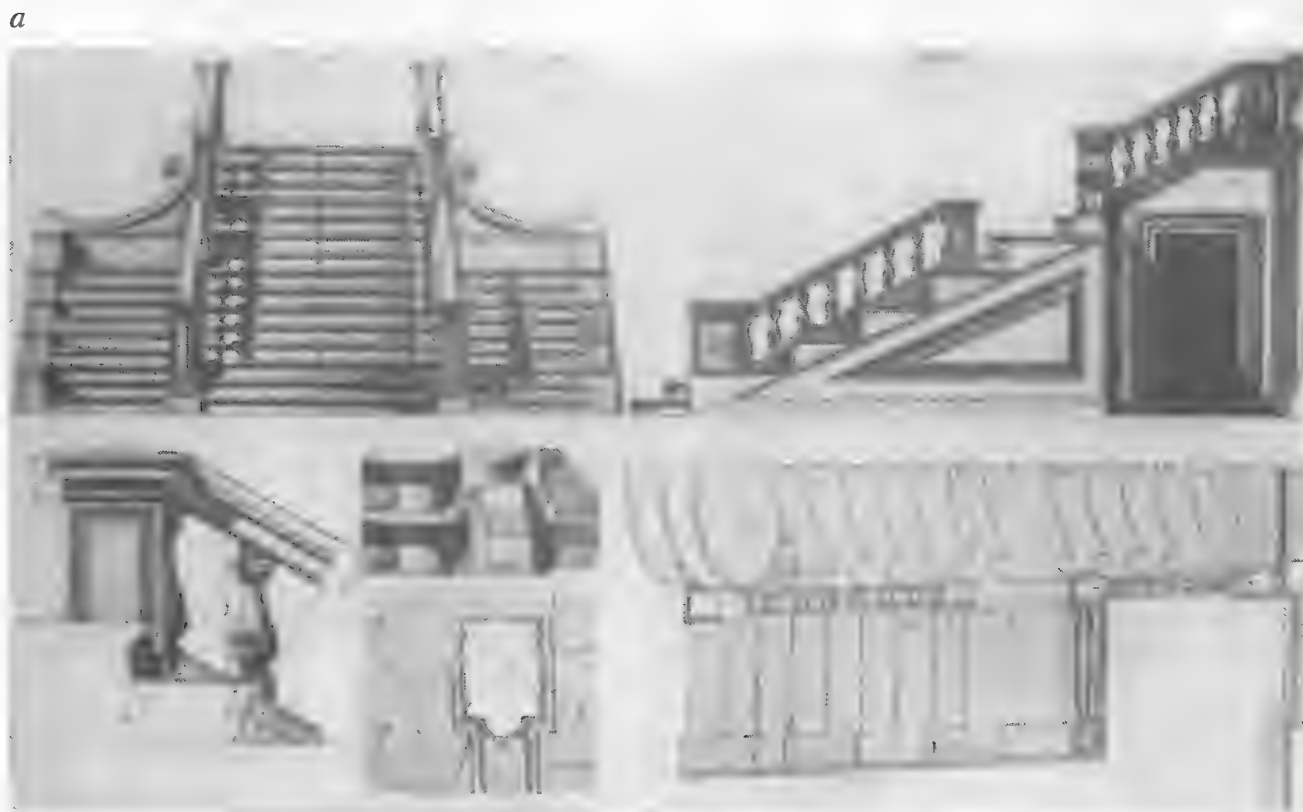


Рис. 38. Лестница вестибюля: а — фасад, вид сбоку, план лестницы, детали

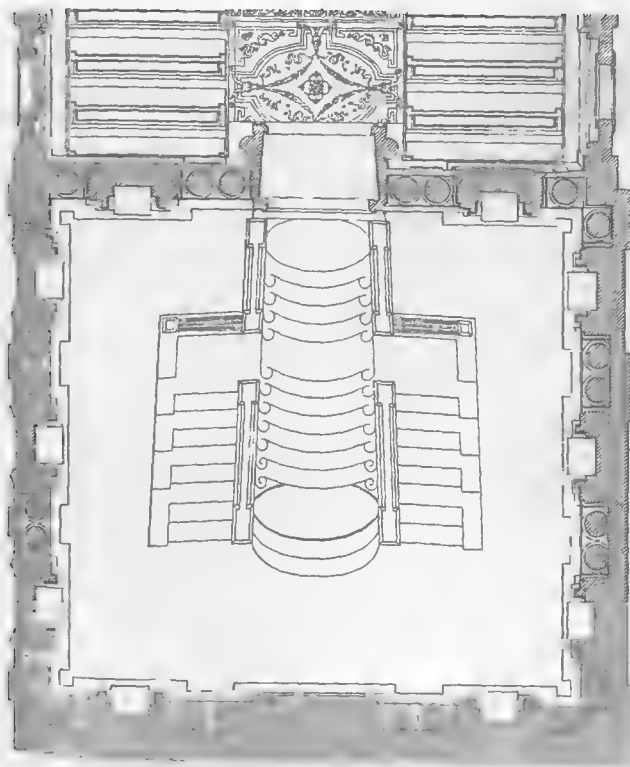


Рис. 38 б — план вестибюля

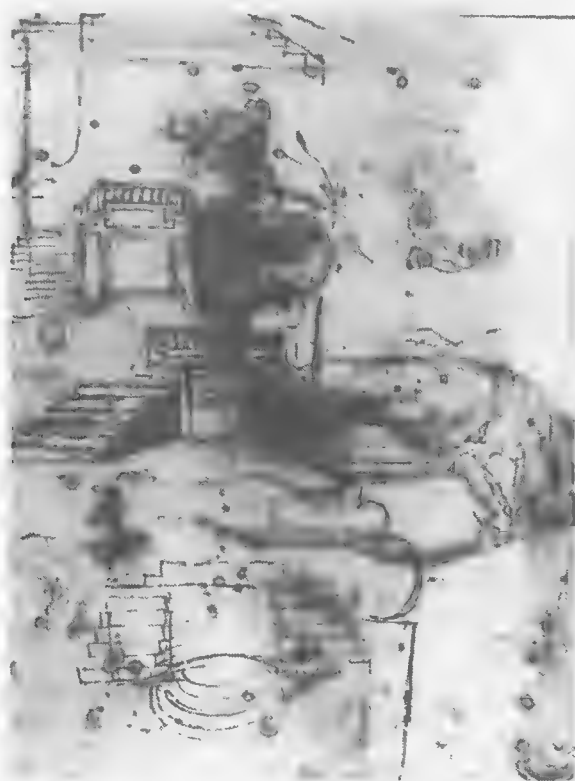
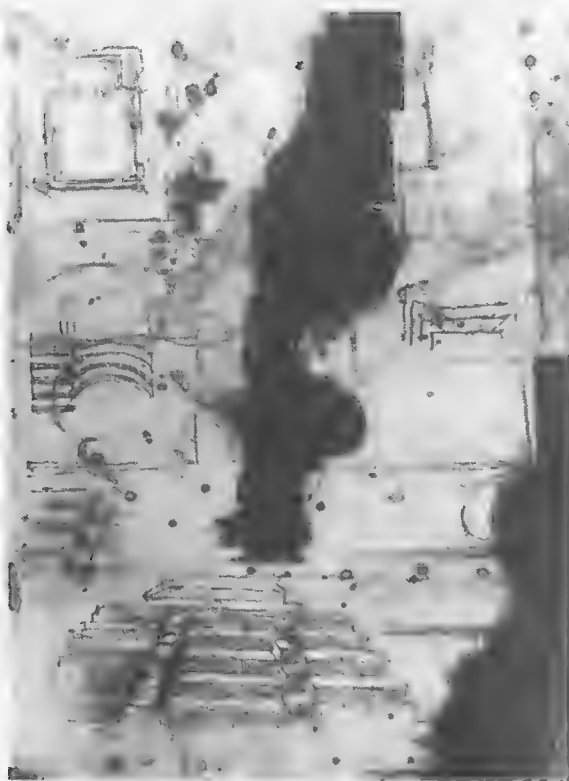
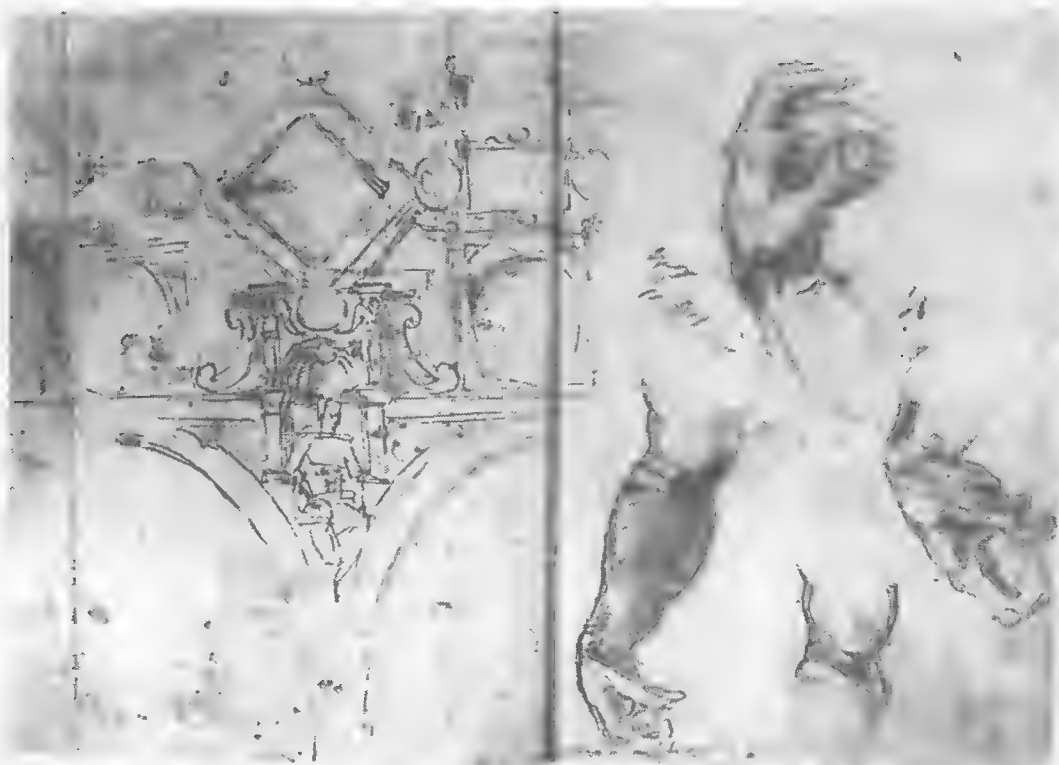
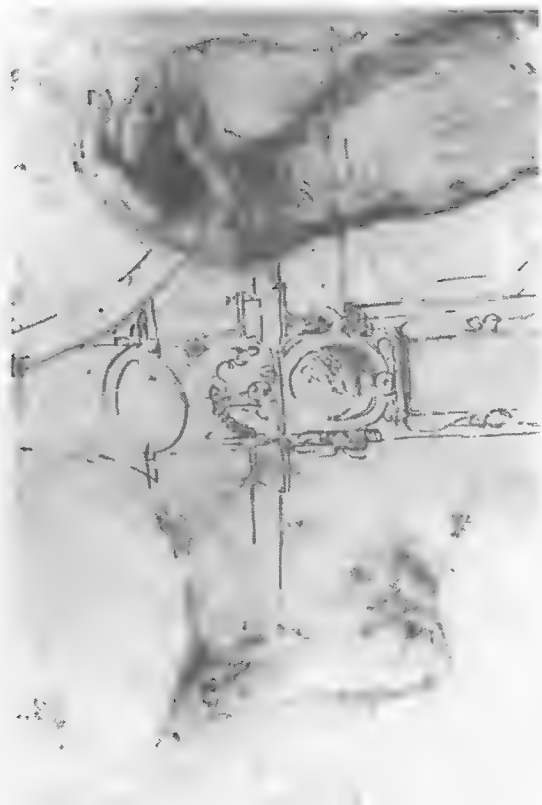


Рис. 39. Листы с эскизами лестницы и рисунками торса и ног сидящего человека

a



б



в



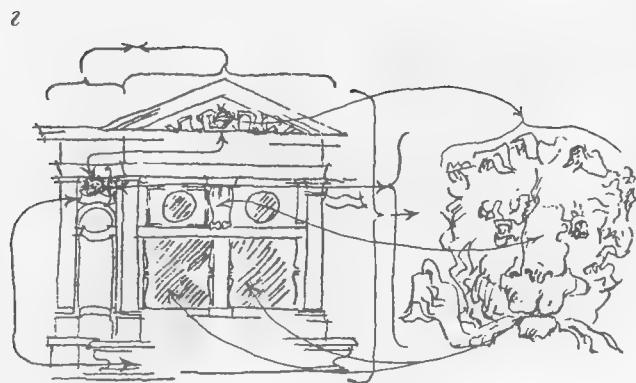
Рис. 40. Эскизы к Сикстинскому плафону: а — софит, «трон» и этюды рук; б — вариант «трона» к плафону, рисунок торса и кисти руки; в — эскиз «трона» к гробнице Медичи



a



б



г

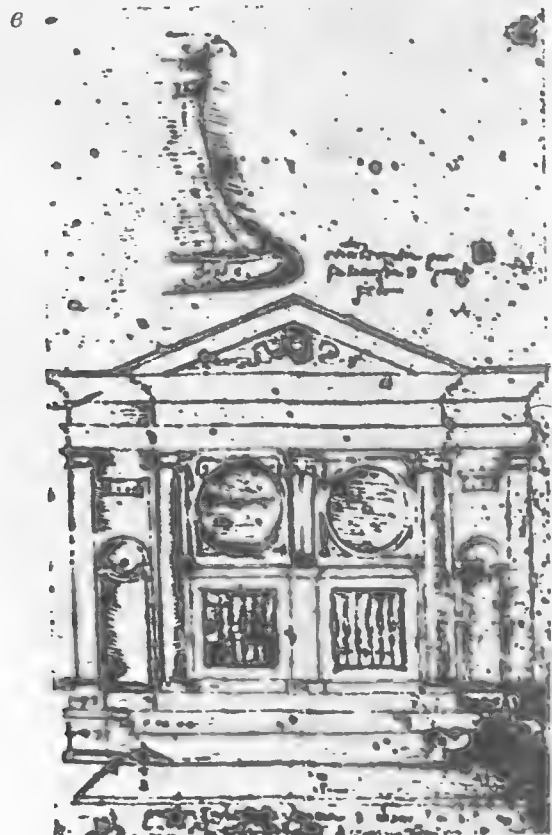


Рис. 41. Эдикула Льва X в замке Св. Ангела в Риме: *a, б* — общий вид, фрагмент:
в — рисунок Аристотеле да Сангалло с проекта Микеланджело;
г — архитектурно-композиционное переложение маски льва (архитектурная метафора)

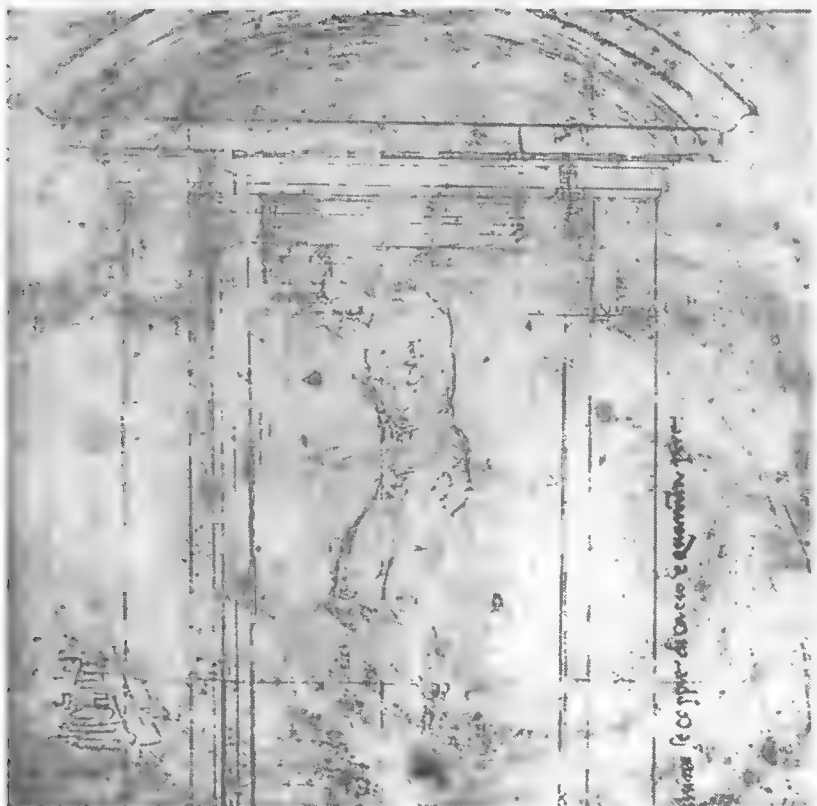
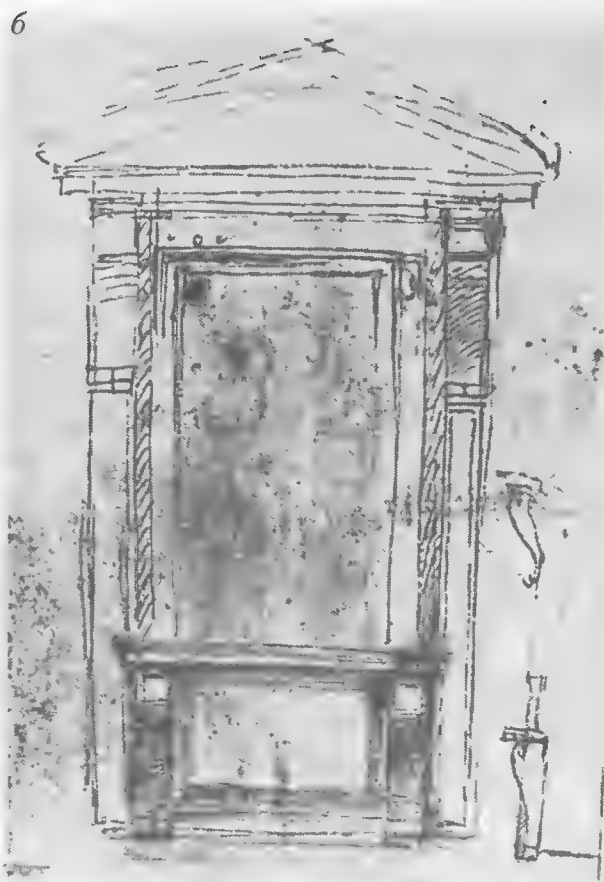


Рис. 42. Наличник окна первого этажа
палаццо Медичи Риккарди в Риме:
а — вид окна; б — эскиз окна с конту-
ром фигуры, стоящей на коленях в
проеме; в — эскиз окна с фигурой в
позе кариатиды (в профиль)

a

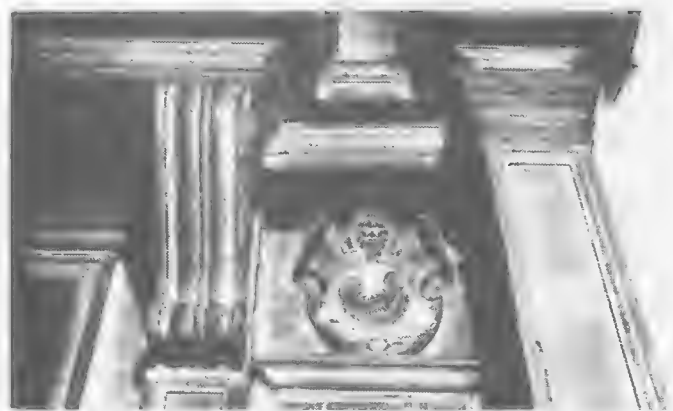
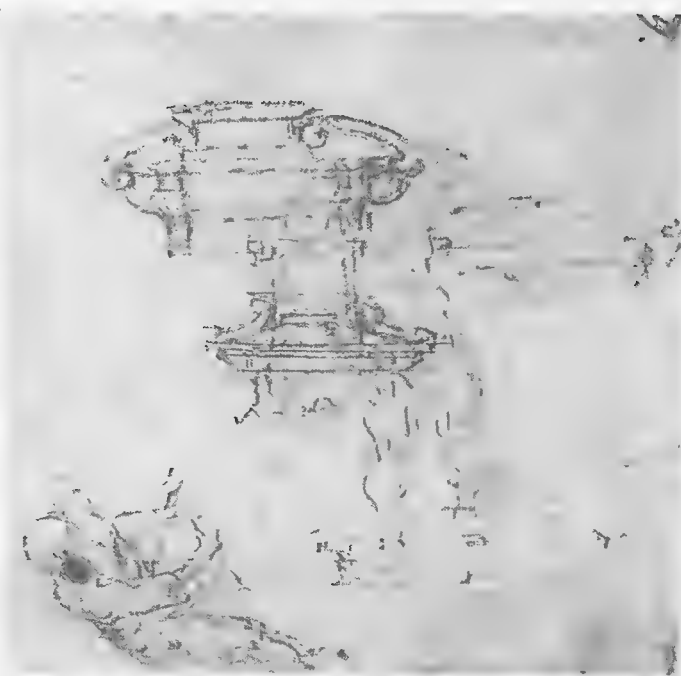


Рис. 43. Надгробие Чеккино Браччи в церкви Санта Мария в Аракоэли (1544–1545): *a* — общий вид, детали



6

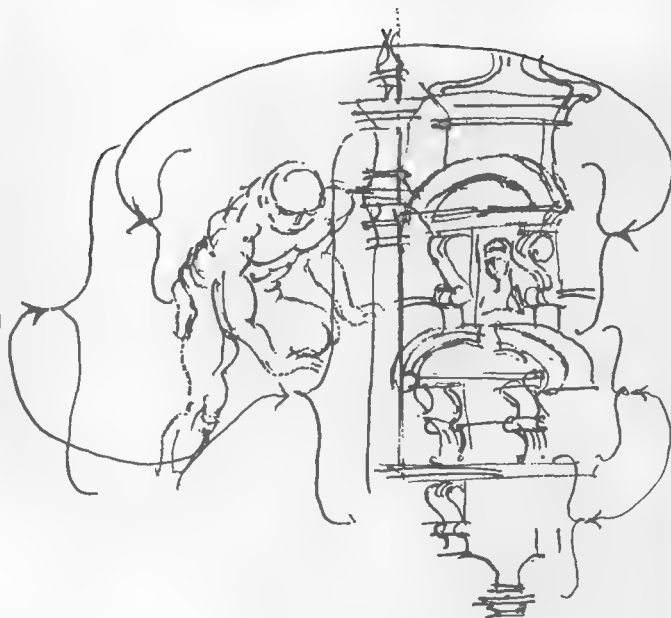
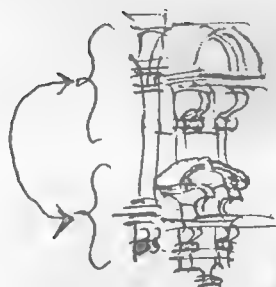


Рис. 43. Надгробие Чеккино Браччи в церкви Санта Мария в Аракоэли:
 б — эскизы гробницы с рисунком фигуры человека (высовывающегося из окна);
 в — архитектурно-композиционное переложение позы «высовывающегося из окна»

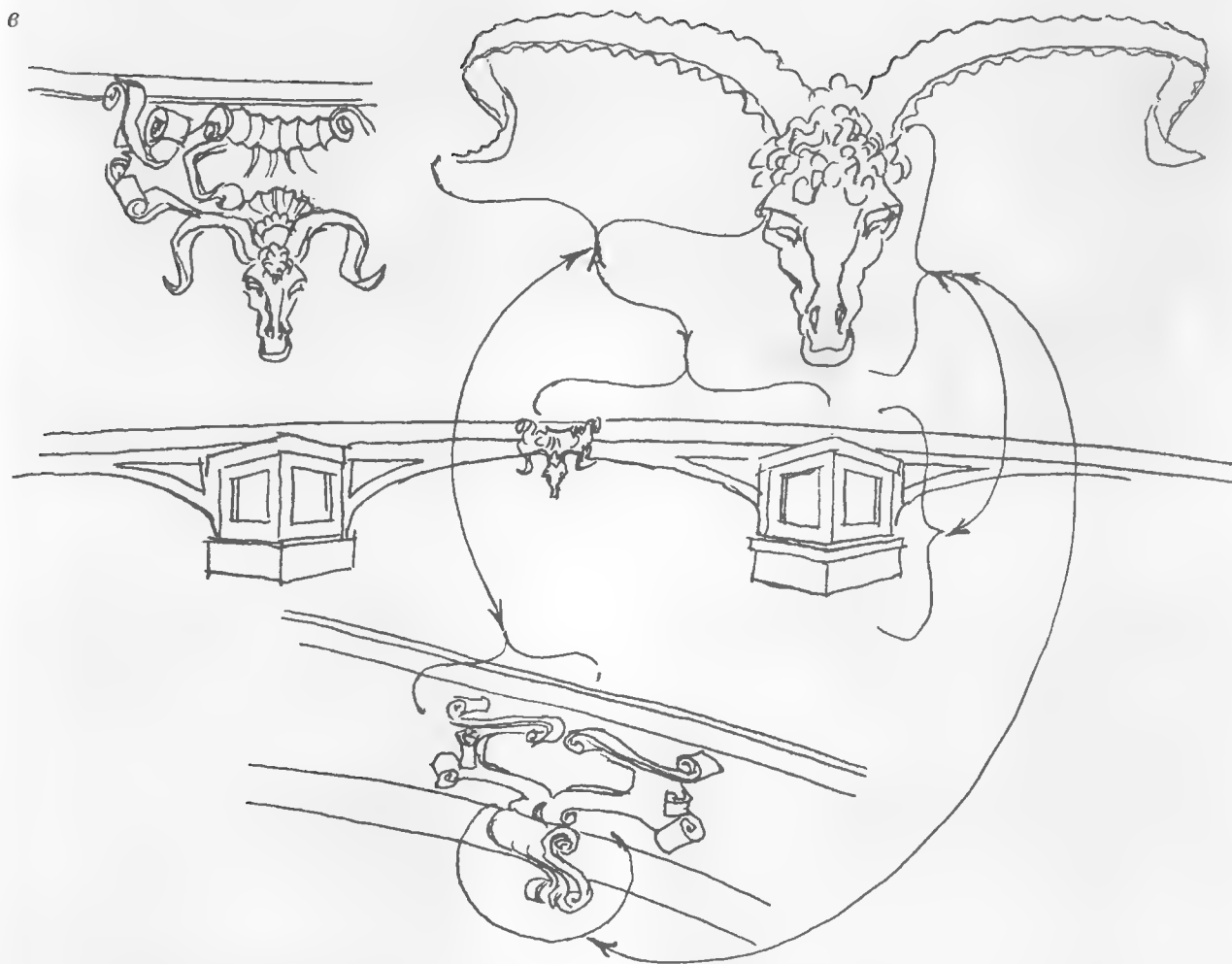
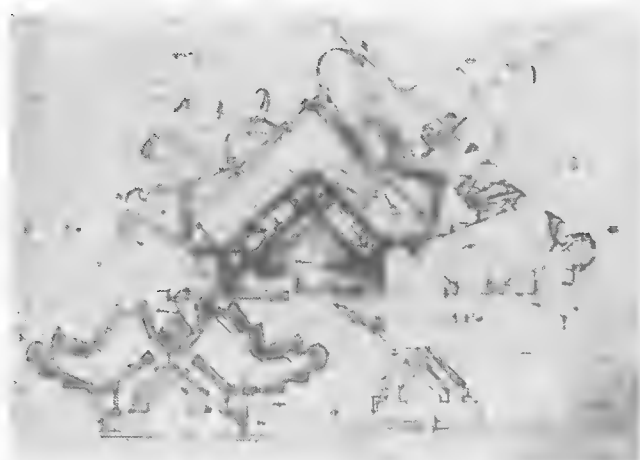
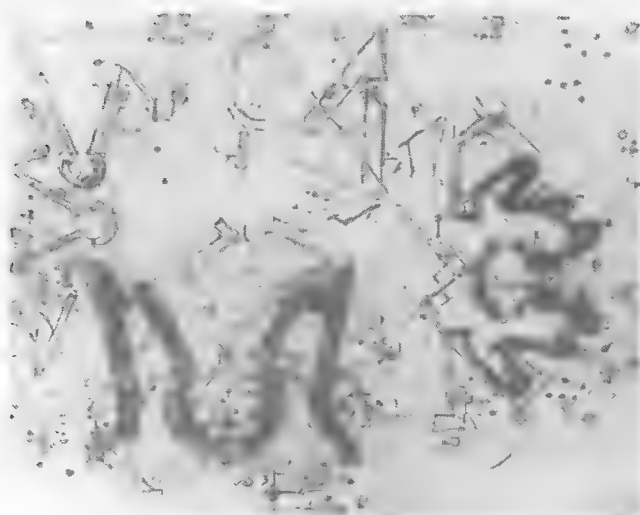


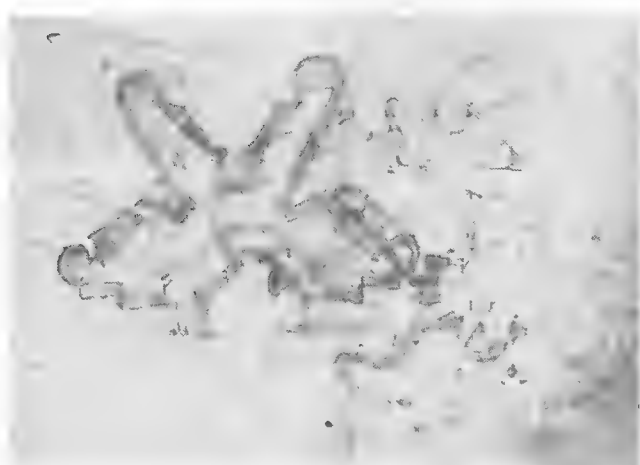
Рис. 44. Мост Санта Тринита во Флоренции: *a, б* — общий вид, фрагмент;
в — архитектурно-метафорическое переложение живой природы (голова барана)



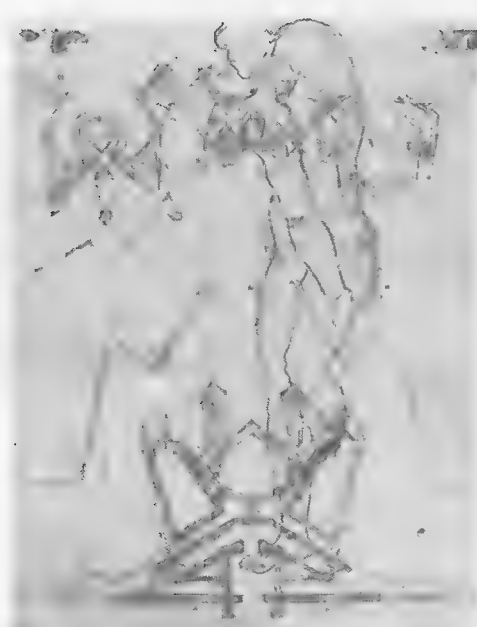
a



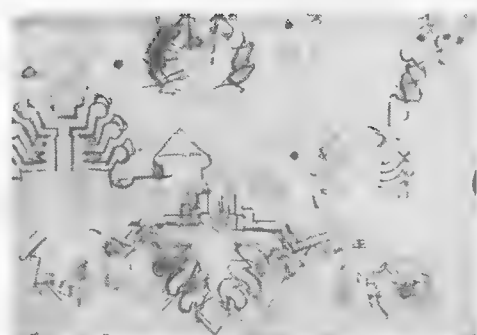
б



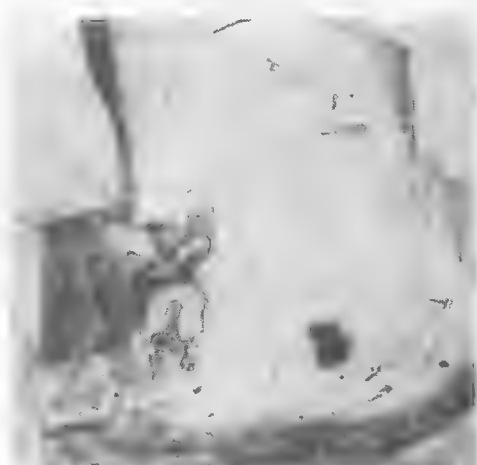
в



г



д



е

*Рис. 45 а—в — эскизы фортификаций необычных форм у ворот Prato d'Ognissanti во Флоренции;
г — эскиз с рисунком человека в рост; д — эскизы фортификаций, подсказанные схемой грудной клетки;
е — эскиз с рисунком всадника и траекторией сабельных ударов*



Рис. 46. Эскизы фортификаций с изображением фигур в оборонительных позах

4. ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ АНСАМБЛЬ (ОБРАЗ-МЕТАФОРА)

В 1538 г. Микеланджело начинает работать над ансамблем Капитолия. Обе постройки, дворцы Консерваторов и Сенаторов и их детали, хорошо изучены, но в архитектуре дворцов есть что-то странное и даже парадоксальное (рис. 47).

Во дворце Консерваторов особенно примечательно соседство большого ордера пилястров на высоком пьедестале с маленькими колоннами прямо на земле. Удивляет присутствие двух несоизмеримо контрастных масштабов в одной постройке. Странно и то, что пилястры большого ордера насквозь проходят оба этажа и зрительно несут нагрузку только от верхнего карниза, а малый ордер принимает на себя всю тяжесть второго яруса. Большой недогружен, малый — перегружен. Такого дворцового фасада Возрождение не знало (рис. 48; 49).

Во дворце Сенаторов — те же элементы композиции, но в несколько ином сочетании. В центре над лестницей по проекту Микеланджело был ордерный балдахин — те же колонны, что и на первом этаже палатцо Консерваторов, только в два яруса. Пилястры большого ордера поставлены на высокий цокольный этаж, а между ними располагались друг над другом по два наличника. Все исследователи справедливо отмечают, что Капитолий — первый случай появления большого ордера на два этажа. Совершенно очевидно, что Микеланджело задумал композиционную тему, масштабную всему фасаду и ансамблю площади в целом (рис. 50).

Ход многозначительный не только для Капитолия, но и для последующего развития архитектуры. В частности, ему в полной мере отдал дань Палладио. Палладианский большой ордер тоже имеет объединяющий смысл, но не предполагает контрапоста.

Во дворце Консерваторов наличник окна и наличник входного портала можно зрительно отнести и к большому, и к малому ордеру. На этом строится тематическая интрига двух масштабов и самый контрапост.

Изложение темы — оконный наличник под карнизом большого ордера. Ее имитация (противопоставление) — тот же наличник над карнизом, но уже малого ордера. Между прочим, малый ордер участвует и в первом изложении — как опора для наличника окна, — и тогда вся композиция между большими пилястрами становится двухъярусной.

По пропорциям и масштабу входной портал в глубине галереи принадлежит малому ордеру. Это еще одно проведение темы. Таким образом и ма-

лый ордер, и оконный наличник участвуют сразу в нескольких противопоставлениях. Этим приемом «вяжется» вся композиция, а контрапост прочитывается в разных пространственных планах.

Композиционный нерв всего ансамбля — контрапост фасадов обоих дворцов.

Тема фасада дворца Сенаторов тоже должна была быть многоплановой. В проекте Микеланджело перед главным входом был навес на уровне цоколя. Навес должен зрительно относиться и к ордеру нижних оконных наличников, и к двухъярусному ордеру центральной лестничной площадки. От нее разворачивается композиция всего фасада.

Особый интерес представляет композиционное участие в ансамбле конного монумента Марка Аврелия.

Подлинных авторских чертежей или эскизов Капитолия почти нет (известны фрагменты плана, схема наличника окна и некоторые другие детали)*. Но со слов Дж. Вазари известно, что с самого начала ансамбль Капитолия был связан с конной скульптурой Марка Аврелия и скульптурами у входа на площадь и перед палатцо Сенаторов. На самой ранней гравюре Дюперака (не 1569 г., а 1568 г. или даже 1567 г.), которую К. Тольнай считает наиболее достоверной, кроме конного монумента Марка Аврелия по краям главной лестницы стоят Диоскуры с лошадьми. Расположение всех скульптур, изображающих человека и лошадь, повторяет расположение дворцов. Здесь, как и в предшествующих работах Микеланджело, существенно структурно-композиционное сходство архитектурной и скульптурной тем (рис. 51).

Как уже говорилось, архитектурная тема дворца Консерваторов образована большим ордером на пьедестале и выразительным ордерным мотивом из двух широко расставленных колонн меньшего масштаба, поддерживающих оконный наличник с фронтоном, в тимпане которого — перевернутая раковина. Колонны, обрамляющие окно, — того же характера, что и в первом ярусе. У ионических капителей нижних колонн колокола волют странно изогнуты. Различие в характерах капителей малого и большого ордеров также невелико, как и различие в их масштабах.

Если перевести конную скульптуру Марка Аврелия в абстрактную схему, т.е. представить в виде пространственной комбинации форм и характерных членений, то она окажется настолько близкой композиционной теме дворца Консерваторов, что последнюю можно считать своеобразной архитектурной имитацией монумента (рис. 52). «Подско-

* Первый проект площади с дворцами и скульптурой, по-видимому, относится к 1537 г.

чивший» большой ордер дворца в этом случае получает образное объяснение — всадник приподнят над землей и возвышается над лошадь. Композиционная тема дворца Сенаторов несколько иная — два яруса оконных наличников и большой пилястр уже без пьедестала. Маловероятно, чтобы Микеланджело довольствовался задачей выгодной расстановки скульптур. Во всех его предыдущих работах помещенная в архитектуру скульптура всегда активно с ней взаимодействовала (архитектура имитировала скульптурный образ)*.

Композиция ансамбля замечательна еще и тем, что активное участие в ней скульптур (антропоморфная интерпретация структуры дворцов и их имитация в членениях скульптур) открывает возможность вариантного прочтения полифонических взаимосвязей всех его участников.

В последнее время появились сведения о том, что скульптура Марка Аврелия была поставлена против желания Микеланджело, хотя Вазари, описывая замысел Микеланджело, упоминает ее. Но может быть Микеланджело противился постановке античной скульптуры потому, что хотел предложить для площади свой конный монумент. Так или иначе, когда решение было принято, он по своему обыкновению мог заимствовать архитектурную тему у скульптуры и композиционно связать их приемом имитации. Такое же предположение вполне допустимо по поводу очевидного сходства композиционных схем лестницы дворца Сенаторов и лежащих перед ней скульптур.

Скульптура не раз подсказывала Микеланджело архитектурный образ. Были и обратные влияния. Однажды, по свидетельству биографа Микеланджело Кондиви, он намеревался придать Афонской горе человеческий облик. Стоит только проникнуться идеей единства скульптурной и архитектурной тем, и проект станет таким же естественным, как строительство маяка или крепости.

Многослойный контрапост. Порядок противопоставлений

В последний период творчества заметно изменяются пластический стиль и тональность образов.

Микеланджело возвращается к теме Пьетта и делает ряд рисунков, в которых настойчиво разра-

* Известная гипотеза К. Тольная о том, что выпуклый овал площади является изображением части земной коры, и в этой связи весь Капитолий должен восприниматься как «глава мира» — *caput mundi* (*Capitolinum*), не объясняет композиционной связи монумента Марка Аврелия и обоих корпусов дворцов. Кроме того Тольная считает, что дворец Сенаторов, «выполненный после смерти Микеланджело по планам Дж. Делла Порта, ... совершенно теряет родство с боковыми дворцами». По-видимому автор имеет в виду не тематическое или композиционное, а какое-то иное родство.

батывается одна и та же композиционная идея. В эти годы он и видит иначе, и ценит в работах что-то другое. Его прежние скульптуры большей частью были однофигурные. В архитектурных же проектах скульптуры противопоставлялись друг другу, оставаясь физически разобщенными: их либо разделяли пилястры, либо изолировали ниши. Такое разграничение архитектурой было полезно, т.к. подсказывало возможность переключки архитектурного и скульптурного контрапостов, но развитие темы методом контрапоста получалось прерывистым. Противопоставленные формы оставались обособленными — достаточно вспомнить Лауренциану или Капитолий.

Теперь Микеланджело находит новый вид единства и совершенствует способ разрывания полиизобразительной композиции. В середине 1550-х гг. он строит ворота Порта Пиа — вещь, мало похожую на прежние его постройки (рис. 53).

Сложная комбинация ордерных форм и деталей, входящих в многослойный портал этого сооружения, странна даже для Микеланджело. Первоначальный проект изображен на медали Ф. Боксани. Есть что-то общее в построении контрапоста ворот, в скульптурных композициях «Пьетта» и в рисунках Распятия. Опять неканонические членения ордера, детали натуралистического характера явно не из архитектурного «лексикона», разномастность частей и тематическая неоднородность всей композиции, — все это позволяет предположить, что и образ, и композиционная тема включают скульптурно-изобразительный элемент (рис. 54; 55).

На одном из листов с эскизами к Порта Пиа крупно нарисованы лошадиная морда, детали сбруи, удила, уздечка и наличник ниши. Затем удила были стилизованы и стали обрамлением ниш. На другом листе из того же хранения на частях тимпана, как бы продолжающих пилястры портала, изображены фрагменты своеобразного изогнутого, свисающего фронтона с волютами*. От этого весь фрагмент ассоциируется с лошадиной мордой. В окончательном варианте обе волюты соединены гирляндой как уздечкой (рис. 56).

Вообще натуралистическая изобразительность для Микеланджело не типична. Особый язык архитектурных форм и правила контрапоста в чем-то подобны зашифровке. Для проникновения в замысел нужна специальная настройка зрения и знание ряда условностей. Правда, и в этом случае бесспорной расшифровки быть не может. К примеру, можно предположить, что прообраз Порта Пиа —

* Этул окна к Порта Пиа (Флоренция, Дом Буонарроти; 106 Ав.; перо, акварель, 281 Ч 434). Этул портала к Порта Пиа (Виндзор, библиотека дворца, 12769 ч.; Дусслер 240; угольный карандаш, 221 Ч 257).

всадник или повозка, въезжающие в город. Собственно, ради них строились городские ворота. Отсюда и соответствующие атрибуты — удила, уздечки, «хомуты» (обрамление круглых филенок) и маскарон в тимпане арки. А в общем, образ Порты Пиа не очевиден. Зато очевиден новый метод развития композиции. Вместе с тем можно гипотетически предположить, что появление этих стилизованных атрибутов (удила, уздечка...) служит указанием на исходный образ — фигура всадника, въезжающего в городские ворота, — представленный средствами архитектуры по законам полифонического письма.

Портал многослоен. В каждом следующем слое имитируется тема предыдущего, и так образуется ряд контрапостов, увеличивающихся в размерах от переднего плана к заднему как в «обратной перспективе». Ближние планы в этом случае неизбежно должны загораживать дальние. И тогда Микеланджело показывает их на свободных участках фасада справа, слева и сверху портала, как будто выдвигая из-за кулис. Зритель может проследить этот композиционный ход по раскреповкам. Пластическое наложение контрапостов создает наиболее сильный полизрительный (полифонический) эффект (рис. 57; 58).

Эта счастливая композиционная находка после повторения ее Джакомо делла Порта на фасаде римской церкви Иль Джезу становится канонической чуть ли не для всего архитектурного барокко. Между прочим есть документы, подтверждающие, что Микеланджело имел отношение к проектированию этой церкви в 1554 г. В чем конкретно выразилось его участие — точно неизвестно. Но принципиальное сходство композиционного приема в Порты Пиа и в церкви Иль Джезу позволяет предположить, что Микеланджело мог высказать общую идею или подсказать прием и тем самым предопределить направление работы Виньоли и Джакомо делла Порта.

В Порты Пиа обращает на себя внимание непрерывность противопоставлений, как будто сливающихся в одном аккорде. Эта же особенность заметна и в поздних многофигурных скульптурах Микеланджело. Точно так же и в проекте виллы Юлия III (до 1550 г.) Микеланджело, по всей видимости, опять автор главной идеи, вполне соответствующей самой сути его художественного метода. Только в вилле Юлия III контрапостное развитие темы воспринимается по мере углубления в реальное пространство — переход из одного двора в другой, а в Порты Пиа это прием, напоминающий т.н. «обратную перспективу», изображает то же глубинное развитие уже на плоскости.

В «Пьете» Флорентийского собора четыре фигуры составляют одно целое, как бы одну нерасч-

ленную многоликую группу. Руки, ноги, головы, туловища и даже одежда зрительно вполне могут принадлежать и той, и другой, и третьей фигуре. Одна поза плавно и незаметно переходит в другую и контрапост от этого кажется неоконченным. Такого же рода нерасчлененность заметна и в эскизах к «Пьете» (рис. 59; 60).

«Пьета» Ронданини повторяет этот прием. В единении, непрерывности и согласии фигур возникает один из самых сильных полифонических образов. В композиции «Пьеты» непрерывность, единение и согласие всех фигур неожиданно рожают смысловой конфликт. Одно из тел мертвое, все остальные живые, зависимые от него, спасенные этой жертвенной смертью. Тело, скованное смертью, и тела живых композиционно не обособлены — позами, жестами и ритмом они имитируют друг друга, хотя их состояния исключают какое бы то ни было сходство.

Политематическая композиция

В непосредственной связи с поздними скульптурами находятся архитектура капеллы Сфорца в церкви Санта Мария Маджоре (1559—1560) и планы для церкви Сан Джованни деи Фиорентини (1550—1559). Эскизы планов к последней заслуживают особого внимания. В обоих случаях Микеланджело берет несколько разнохарактерных тем и делает из них одно нерасчлененное, но многоликое целое. Они легко прослеживаются в плане — крест, многогранник, квадрат и круг... До этого одним из основных условий полиизобразительной манеры т.н. свободного письма (по аналогии с музыкальным принципом) было единство темы для всей композиции, как, например, в капелле Медичи или в Капитолии. Теперь Микеланджело находит способ работать с несколькими темами. Нечто подобное появляется в монументальных произведениях И.С. Баха («Страсти по Матфею», h-moll Месса и в некоторых других его поздних сочинениях) (рис. 61).

Многотемность композиции — еще одно приобретение полиизобразительной манеры. От картины «Битва при Кашине» — к фрескам капеллы Паолина, от барельефа «Мадонна у лестницы» — к «Снятию с креста» и к «Пьета» (флорентийской и Ронданини); от гробницы Юлия II и капеллы Медичи — к капелле Сфорца и к проекту Сан Джованни деи Фиорентини; от подражаний петрарковской «Канцоньере» в молодости — к сонету типа: «В ком тело — пакля, сердце — горстка серы, состав костей — валежник, сухостой...»*. Всюду

* Цитата из этого сонета и последующие цитаты из других сонетов даются в переводе А.М. Эфроса.

большие перемены. Меняются мироощущение, художественные симпатии, манера видения, композиционный прием. Очень важную, если не решающую, роль в этой перемене сыграл собор Св. Петра, которому Микеланджело отдал последние восемнадцать лет жизни.

Объемно-пространственный ордерный контрапост (полифоническое прочтение наследия предшественников)

Отвергнув эксперименты своих предшественников по строительству собора — Рафаэля, Перуцци, Антонио да Сангалло Младшего, — Микеланджело возвращается к первоисточнику — проекту Браманте.

Как объяснить это предпочтение и что общего в композиционной манере Браманте и Микеланджело (*рис. 62*)?

В проекте Браманте центральная крестово-купольная система четыре раза повторена в углах между ветвями креста. Микеланджело сохраняет эту схему, но вносит в нее незначительные на первый взгляд изменения, которые на самом деле меняют смысл всей композиции. Он устраняет абсиды в углах, обнажает и утрирует монументальные столбы, несущие малый купол. В этом случае возникает противоборство распора купола и сдерживающих его столбов. Их превосходство более чем очевидно. В центральной части, напротив, побеждает огромный купол. Снаружи подкупольные опоры не видны, но зато видны абсиды — стена, выразительно «поддающаяся» распору (*рис. 63*).

Так возникает главный и самый сильный объемный контрапост. Микеланджело зрительно расчленяет идеально уравновешенную композицию Браманте на две однотипные, но неуравновешенные части. В одной верх берут центростремительные силы, в другой — центробежные. В этом истолковании схемы Браманте — весь Микеланджело, его особое композиционное мышление. Для него важен конфликт, тематическое противоборство активных «полюсов-соперников», и он заставляет зрителя воспринимать по закону контрапоста те же формы и объемы, которые у Браманте подразумевали исключительно архитектоническое и бесконфликтное пространство (*рис. 64*).

Все перипетии и все подробности главного конфликта двух «агрессивных» крестово-купольных составляющих как в зеркале отражаются в конфигурации и в пластике наружной стены. Она чутко реагирует на малейшие изменения в соотношении сил. В абсидах распор выдавливает сте-

ну — здесь преобладает тема купола. Далее по мере продвижения по периметру перевес оказывается на стороне статического, сдерживающего начала — стена превращается в мощный устой. Простенок между пилястрами в этом месте выразительно вдавлен внутрь. Скошенные промежуточные участки между абсидами и угловыми устоями имеют двойной смысл: они отделяют тему столпа-устоя от темы распора, что совершенно необходимо для восприятия контрапоста, и одновременно связывают обе противостоящие друг другу купольные системы (большую и малую) в одно целое (*рис. 65*).

Рельеф каждого раскрепованного фрагмента стены и изображенные на ней ордерные мотивы (наличники окон, ниши, филенки и т.п.) дают яркую «портретную» характеристику каждой темы. При сопоставлении их друг с другом выясняется, что и в них все подчинено правилу контрапоста.

Таким образом наружная стена — своего рода демонстрационный экран для развертывания тематического конфликта по горизонтали. Но полифоническая разработка темы этим не исчерпывается. Весь нижний стенной массив, купол с барабаном и фонарь тоже противопоставлены как контрастные имитации (*рис. 66*).

При этом по всей композиции плетется интрига цилиндрических и кубических объемов, организуется соперничество разнохарактерных наличников, люкарн, ниш, филенок, волют, канделябров — и так до самых мелочей. И над всем разнообразием, перекрывая и подчиняя детали, вырастает главный контрапост двух крестово-купольных систем (сдвинутых одна по отношению к другой на 45°).

Собор Св. Петра — первый случай **объемного контрапоста** в архитектуре. Контрапост пронизывает тело собора по всем направлениям. Разнообразие тематического материала, участвующего в полизрительной композиции, оказывается так велико, что согласование «по вертикали» затруднено. Однако это удается Микеланджело благодаря тому, что преобразование объемного ордера Браманте в полиизобразительную (полифоническую) композицию не было полным. В действительности зритель одновременно воспринимает и тектоническую логику крестово-купольной системы (т.е. логику ордера), и искусно введенный в нее контрапост (полифонический принцип).

В итоге возникает принципиально новая система — **полифонический объемный ордер**. В ранних архитектурных проектах Микеланджело, наоборот, ордер служил всего лишь материалом для построения контрапоста. Теперь же на материале противопоставлений образуется своего рода новый ордер.

Поначалу структура собора Микеланджело (особенно план и конструкции) кажется слишком

простой в сравнении с проектом Браманте. Но эта простота обманчива, если учесть, что к ордерной тектонике добавляется еще сложная система контрапостов. Простота схемы в этом случае — необходимое условие восприятия образа, иначе все бы усложнилось и перепуталось. Как и следовало ожидать, очередная композиционная находка тут же проверяется в другом виде искусства.

Архитектоника полиизобразительной (полифонической) композиции

Фреска «Страшный Суд» (на противоположной от входа стене Сикстинской капеллы) неисчерпаема как и композиция собора. Это целый мир потрясающих сознание образов и новых художественных ощущений. Пережить и понять его — значит увидеть в полизрительной манере. На контрапосте строятся связи и взаимоотношения всех персонажей. Он же предопределил их диспозицию в пространстве. Микеланджело был хорошо известен средневековый композиционный канон «Страшного Суда», но он не соответствовал представлениям Микеланджело о художественном пространстве, найденным им закономерностям полиизобразительной композиции и задуманному образу. В его фреске нет ни одного жеста, ни одной позы, ни одного поступка, идущего вразрез с «новоизобретенным» принципом. Тут присутствуют все виды контрапоста: прямой, обратный, двойной, групповой, вариантный и сквозной (рис. 67).

Как правило, противопоставляются соседние фигуры. Но тут же выясняется, что они имитируют одновременно позы в соседних фрагментах. Парный контрапост перерастает в контрапост групп. Техника перехода такова: почти каждый участник группы имеет свой полиизобразительный антипод в других группах, эти пары являются ключевыми в противопоставлениях групп, тем самым каждый фрагмент композиционно завязан с остальными, поэтому, рассматривая в полизрительной манере отдельную группу, одновременно контролируешь другие и ни на минуту не упускаешь из виду целое. Ни одна имитация не остается незамеченной. Все — одновременно и наперебой.

Но, как и в композиции собора Св. Петра, есть главный контрапост, вмещающий и перекрывающий остальные. Вся верхняя половина фрески с Христом (к нему стремятся святые, праведники, ангелы с атрибутами страстей Христа и толпы народа) противопоставлена нижней половине. В композиции тех же лет (1550 гг.) «Христос, изгоняющий торгующих из храма» поза и энергичный жест Христа сходны с позой Христа, творящего Страшный Суд. Она тоже завязана контрапостами

с окружающими с той лишь разницей, что тут действует центробежная сила (рис. 68).

Подобного рода разброс фигур в позах, противопоставленных позе Христа, можно видеть в эскизах к «Воскресению». Исходная точка центробежных сил нижнего фрагмента — горящий в пещере взгляд Сатаны. Между этими полюсами: слева — вознесение праведников, справа — низвержение грешников. Жест Христа дает начальный толчок всему «круговороту». Вереница сгруппированных контрапостов по периферии фрески напоминает пульсирующую пластику наружной стены собора Св. Петра. В ней отражены перипетии главного конфликта. В этом, если угодно, — своя тектоника (порядок частей, распределение сил «нагрузки» и четко выраженная функция каждой части). В композицию, состоящую исключительно из человеческих фигур, без единой архитектурной детали, вносится типично архитектурный принцип построения. И наоборот, в сугубо архитектурных произведениях без единой скульптуры (Лауренциана, фортификации, Porta Pia) композиционная тема имеет скульптурный прообраз.

Пространство «Страшного Суда» подчеркнуто деструктивно. Почти каждая группа фигур имеет свой ракурс изображения. Если восстановить для каждой группы соответствующее ракурсу положение «зрителя» в пространстве, в итоге получится траектория вертикального движения. Микеланджело передает зрительное восприятие подвижного, «парящего» наблюдателя. Атектонической тенденции в его архитектуре (она, как уже было показано, связана с фигуративным контрапостом — нарочито неконструктивным толкованием частей ордера) соответствует известная деструктивность художественного пространства. Микеланджело как будто избегает линейной перспективы. Его больше устраивает аморфное, не структурированное пространство, в котором удобнее демонстрировать новые правила рассматривания (рис. 69).

Полифония смыслов. Гипотеза метафорического прочтения фрески «Страшный Суд»

В идеографии этой темы задолго до Микеланджело существовала традиция. Ее придерживались, сознавая ответственность и опасность свободы мысли в вопросах Божественного Откровения. Но это не подразумевало единообразия. Структурно-смысловый канон вариантно наполнялся сюжетными сценами и другими уместными подробностями в пределах богословской программы, которая следует тексту Апокалипсиса, но одновре-

менно допускает возможность художественного выбора. Все, что следует изображать, заранее оговорено: Христос — Судия, иногда (в нарушение соборного запрета) Бог-Отец — Вседержитель; Богородица, праотцы и пророки, праведники, весь род человеческий, Рай (Небесный Град — Новый Иерусалим), воинство небесное (ангелы, архангелы, херувимы, серафимы...), бездна со змием — драконом-сатаной, бесы, огненное озеро, древо жизни... — мистические атрибуты, данные в откровении: престол Вседержителя и другие престолы, светильники, семь труб, книги за семью печатями, жертвенник, книги с записями злых и добрых дел, апокалиптические всадники, животные, «исполненные очей» (лев, телец, орел и животное с ликом человека), скиния с отодвинутой завесой и т.д.

Часто пространство — небо — членится по вертикали концентрическими ярусами. В нем много материальных предметов, имеющих твердую опору, отдельные сюжеты часто помещены в геометрическое обрамление (круги, овалы, кольца...). Верх композиции обычно «Небесный Иерусалим», низ — бездна и «город, которому суждено погибнуть», между ними иерархическая структура «нового неба» с престолами и многообразной символикой Апокалипсиса.

Тема трактуется с разной степенью подробности и с доминированием отдельных мотивов или фрагментов, все фрагменты икон сплавлены в единое смысловое и композиционное целое в соответствии с эсхатологическими представлениями об истории и конечных судьбах мира. Таковы в общих чертах границы и возможности канона (рис. 70).

Изображение Страшного Суда на фреске Джотто в Падуанской капелле Арена (1304—1306) всегда было в поле зрения тех, кто после него брался за эту тему. И действительно, преемственность и заимствования легко прослеживаются в композициях других художников: неизв. мастер Болонской школы (ок. 1360), Франко Филипполо де Вери (1400), Фра Анжелико (1387—1455), Лука Синьорелли (сер. XV в.—1523).

Трактовка Микеланджело резко выделяется на этом фоне. Его композиция лишена многих привычных подробностей, геометрических форм и структурных членений пространства. Условно, почти схематично и графически невятно разграничены зоны. Низ — грешная земля, ад — преисподняя. Выше — возносящиеся праведники и низвергающиеся грешники. Еще выше — Христос и Богоматерь в окружении толп праведников со времен сотворения Мира. И на самом верху ангелы, несущие вещественные свидетельства Страстей Господних. Изобразительные средства предельно скупы и неэффектны. Ничего кроме человеческих

тел, разнообразно сгруппированных, заполняющих всю площадь фрески, и голубого «фона» в просветах. Эти просветы и несколько облакоподобных «островов», на которых размещены основные группы, неожиданно складываются в огромный сверхмасштабный Лик, черты которого совпадают с пространственным расположением групп. В самом верху, где ангелы несут атрибуты Страстей Господних (крест, колонну бичевания, терновый венец, копье, лестницу...) — **глаза** Лица. Фигуры Спасителя, Богоматери и святых Варфоломея и Лаврентия — **нос**. Ангелы, архангелы с трубами и книгами дел человеческих — **рот**. От глаз к низу — струящиеся голубые просветы, похожие на слезы (рис. 71; 72).

Эти композиционно-лицевые (для другого случая правильнее было бы физиономические) совпадения оказываются идеографически осмысленными: глаза Бога-Отца, исполненные страданиями едиnorodного Сына; фигуры Христа и Богоматери — нос на Лике, животворящее дыхание Святого Духа (Христа, «родившегося от Духа Святого и Марии Девы»). Волевой жест Христа (правая рука поднята к переносице Лица, левая — у груди и живота). В скульптурах и живописи Микеланджело лоб и переносица особенно выразительны («Давид», «Моисей», «Св. Петр», «Св. Иоил», «Св. Прокл» и даже в известных портретах, изображающих самого Микеланджело). Это место нарочито подчеркнуто как средоточие воли и духа. Рука у живота — живот традиционно синоним жизни (рис. 73).

Далее ангелы и архангелы, трубящие Конец Мира и возглашающие записи в книгах человеческих дел. Семантика этой группы — Глас Божий («голос как звук трубы»), исходящий из рта Бога-Отца. Прямо над фигурой Христа в люнете свода (лоб Лица), изображение пророка Ионы, по преданию пребывавшего три дня в чреве кита и вернувшегося к жизни — прообраз смерти и Воскресения Спасителя (Божественный промысел спасения людей, от века присутствующий в голове Бога-Отца).

Избегая традиционного для темы многословия, Микеланджело находит решение, мистически перекрывающее и обобщающее все смысловые подробности богословской программы.

Экстраординарный образ, построенный на **метафоре** (метафора — одна из отличительных особенностей барочной образности), в данном случае вполне правдоподобен как попытка выражения невыразимого эсхатологического смысла темы. Уже отмеченная ранее формальная связь всех фигур и групп методом контрапоста дополняется знакомым по другим произведениям антропоморфным истолкованием композиции. В этом можно уви-

деть своеобразный способ иерархического упорядочения многоголосия (своеобразную ордерность всей композиции).

Конвертируемость композиционных приемов (Собор Св. Петра — фреска «Распятие Св. Петра»)

Некоторые приемы из фрески «Страшный Суд» были применены в композиции собора Св. Петра. Это очень характерно для Микеланджело — очередную «находку» при первом же случае опробовать сразу в скульптуре, живописи и в архитектуре*.

Одновременно с проектированием собора шла работа в капелле Паолина. И здесь та же конвертируемость композиционных идей. Во фреске «Распятие Св. Петра» расположение фигур следует схеме, близкой крестово-купольной системе. Микеланджело не случайно изображает всю сцену в ракурсе сверху — так яснее видна геометрия плана. Сюжетный конфликт между Св. Петром и его мучителями читается по реакции окружающих. Он многократно «проигрывается» и варьируется по мере разрывания контрапоста центральной группы. Точно так же в наружной стене собора отражена главная полифоническая версия крестово-купольной системы (рис. 74; 75; 76).

И во фреске «Обращение Св. Павла» целостный образ строится опять же на материале конфликтной ситуации и по принципу контрапоста.

Но есть один странный композиционный ход. Фактически говоря, во фреске нет ни одной позы, которая бы не имела контрпозы (это нормально для метода Микеланджело). Но при точном распределении контрапостов выясняется, что фигура Христа противопоставлена лошади (?!). Контрапост очевиден формально и нелеп по смыслу (рис. 77; 78).

Но замечательно одно обстоятельство. Иконологически разбирая эту же композицию, известный итальянский искусствовед Дж.К. Арган высказал предположение, что лошадь — символ языческого начала, от которого в момент прозрения освобождается Св. Петр**. Несмотря на многочисленные теологические и иконографические доводы, некоторые ученые сочили утверждение Аргана мало правдопо-

добным. Эту же иконологию подтверждает и анализ контрапостов — при строгом композиционном анализе контрапостов энергичная поза Христа и прыжок лошади действительно оказываются в одном контрапосте. Если жест Христа вселяет в Св. Павла веру (духовное начало), противостоящее ему движение лошади действительно может означать изгнание языческого, животного начала (отождествление языческого и животного довольно привычно для богословской символики). В рисунках к «Падению Фаэтона» лошадь опять противопоставляется энергичной позе разгневанного Бога. Таким образом оба вывода, сомнительные порознь, становятся убедительными при их сопоставлении и соппадении (рис. 79).

В обеих фресках капеллы Паолина фигуры Св. Павла и Св. Петра бесспорно композиционно «держат сцену» (структурно и по смыслу). От фигуры Св. Павла раскручивается вся композиция — значит иерархичность не исключается совсем.

Строго говоря, в «Битве кентавров», в «Битве при Кашине» и в Сикстинском плафоне нет композиционного стержня, того, что называют основанием картины. Фактически развитие контрапоста возможно с любого места, что говорит о равноправии «участников» композиции. Поздние фрески и многофигурные рисунки («Воскресение Христа», «Падение Фаэтона», «Изгнание торгующих из храма», «Снятие с креста» и др.) всегда имеют такой центр. Как ни странно, иерархия и соподчинение не мешают полиизобразительному искусству, но острая конфликтность отдельных персонажей и целых групп остается. Восприятие как бы раздваивается.

Эффект сопричастности (композиционная технология художественного переживания)

Прежде, в более ранних работах, композиция предполагала либо стороннего наблюдателя, либо соучастника. Теперь «зритель» ощущает себя и внутри, и вне события одновременно. Он не только отдается процессу (изображенной сцене), но оценивает и понимает происходящее, т.е. пристрастен в переживании и объективен в суждении.

И еще одно важное новшество. В картоне «Битва при Кашине» нет ни одного персонажа, не захваченного событием. И даже зритель невольно поддается общему смятению.

В «Мучении Св. Петра» есть один человек, понимающий смысл и значительность происходящего — скорбная фигура самого Микеланджело в правом углу. Все остальные, включая Св. Петра,

* В этой связи логично предположить, что истоком композиционной темы собора Св. Петра, как и в других случаях у Микеланджело, опять мог быть структурно трактованный антропоморфный образ.

** Дж.К. Арган сделал доклад о фресках капеллы Паолина в 1975 г. в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.

слишком причастны, слишком деятельны, слишком поглощены своей ролью, чтобы понимать. Он же понимает и — не действует!

И еще раз Микеланджело изображает человека, отрешенного от события, в образе Св. Павла. Только он (Св. Павел) знает причину смятения и замешательства. Замечательна одна деталь! Чтобы понять смысл случившегося, не нужно видеть... Св. Павел стоит с закрытыми глазами! Человек, похожий на Микеланджело, в «Мучении Св. Петра» отвернулся и смотрит в землю.

Во флорентийской «Пьете» в образе Иосифа Аримафейского Микеланджело изобразил себя. Художник вновь внутри события и опять более отрешен и, вероятно, поэтому лучше других осознает происходящее.

Даже в «Страшном Суде», где по смыслу события не может быть зрителей, у Микеланджело есть человек, видевший и осознавший все случившееся. Его состояние не поддается никакому описанию. Микеланджело находит поистине апокалиптический образ — автопортрет на содранной коже Св. Варфоломея, которую тот сам держит в руке!

Такой повышенной эмоциональности, такой силы сопереживания нет ни у кого из мастеров Возрождения.

Там же в капелле появляются ярко и точно обрисованные характеры, почти психологические портреты, каких не могло быть в картинах Рафаэля или Мантеньи. Это умение увидеть и передать характер тоже выработалось на основе привычки во всем отыскивать контрапосты. Многие приемы полиизобразительной композиции были вскоре подхвачены и усовершенствованы Тинторетто, Веронезе, а позднее Караваджо и его многочисленными последователями.

Эта сложная и интересная тема не может быть изложена в нескольких словах и требует специального рассмотрения. Имена Тинторетто, Веронезе и Караваджо упомянуты пока лишь затем, чтобы обратить внимание на выдающуюся роль композиционной манеры Микеланджело в подготовке художественных открытий последующих поколений.

Даже в произведениях, выполненных в конце жизни, Микеланджело продолжает совершенство-

вать метод, изобретать, и в этом он очень похож на Брунеллески.

Последняя постройка, капелла Сфорца, — произведение эгегическое, хотя применительно к архитектуре этот термин может показаться странным (своего рода разновидность лирического архитектурного образа) (*рис. 80*).

Конечно, в сравнении с собором Св. Петра, капелла — постройка миниатюрная, камерная и в этом жанре пафос титанической борьбы неуместен. Зато в ней присутствуют психологическая тонкость и оттенки настроения. По композиционному приему она близка флорентийской «Пьете». В интерьере капеллы также естественно, как при рассмотрении «Пьеты», все принимаешь на свой счет (не сопереживание, а скорее вживание в образ). Этому ощущению помогает выразительное противопоставление карнизов овальных абсид, архивольтов арок и нервюр сводов. С богатой фантазией разработаны контрапосты порталов и оконных наличников.

Так же, как и в соборе Св. Петра, но на основе другой архитектурной темы и в другом «ключе», в капелле Сфорца организован доминирующий композиционный конфликт, включающий в себя все частности — это противопоставление центрального вступительного свода сдерживающим распор объятиям абсид. Микеланджело опять нарочито расчленяет на диалогические элементы конструкцию, которая с самого начала могла бы быть единой и покойно уравновешенной (*рис. 81*).

Вместе с тем переход от одного контрапоста к другому, как и во флорентийской «Пьете», почти незаметен. Так же плавно и непрерывно чередование тем и мотивов (*рис. 82 а*).

Увидеть интерьер капеллы как одно многоликое целое помогают узлы, в которых темы сплетаются или накладываются друг на друга, например вогнутые стены абсид, слишком далеко заходящие за края арочного проема; связки колонн и пилястров, «собирающие» со всего потолка архивольты и «нервюры». Так же как и в «Пьете», легко спутать — какой теме, какому архитектурному мотиву принадлежит та или иная деталь (в этом случае Г. Вёльфлин наверняка бы отметил принципиальную атрибутивность этого приема) (*рис. 82 б*).

a

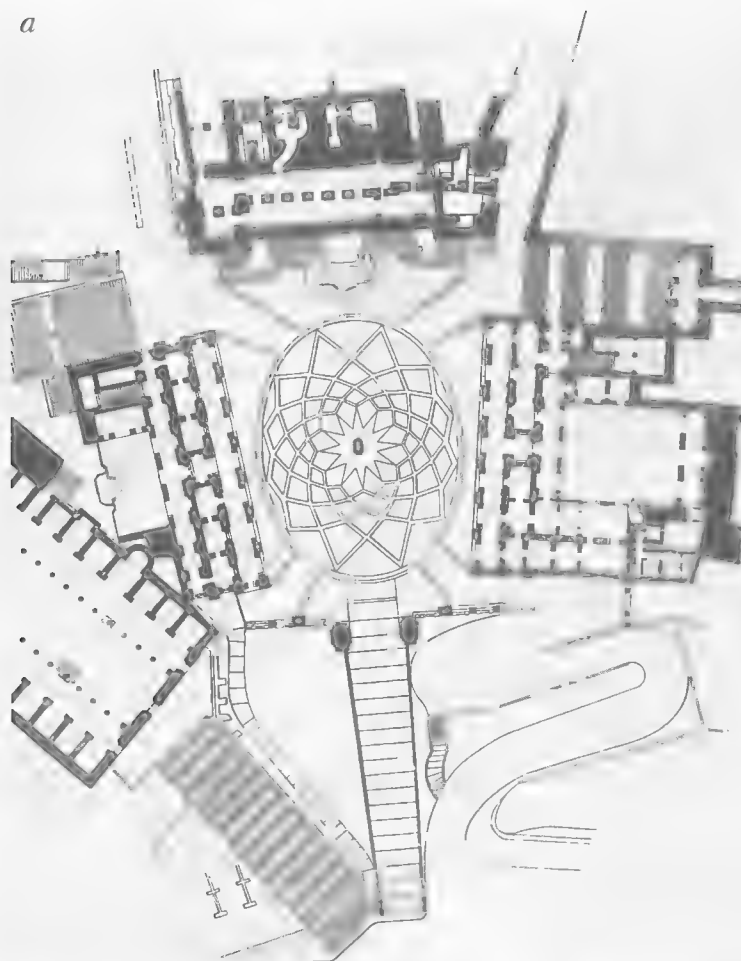


b



Рис. 47. Ансамбль Капитолия: а — современный вид; б — рисунки и гравюры с видами Капитолия до начала реконструкции по проекту Микеланджело

a



б



Рис. 48. Ансамбль Капитолия: *a* — план ансамбля; *б* — palazzo Консерваторов и монумент Марка Аврелия

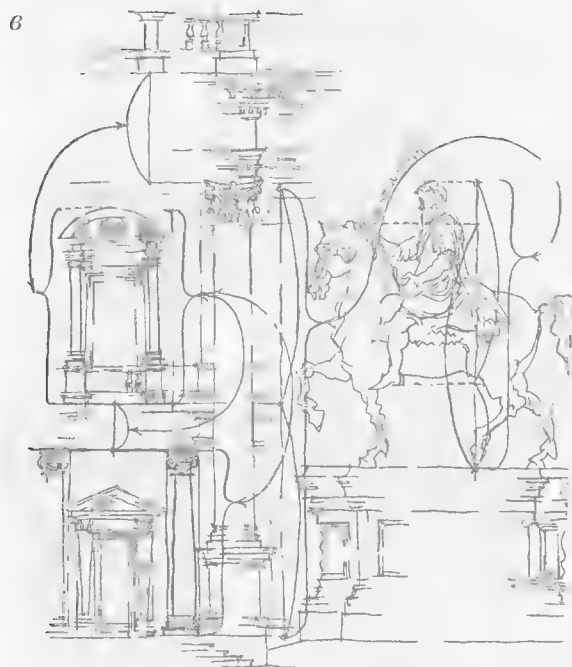
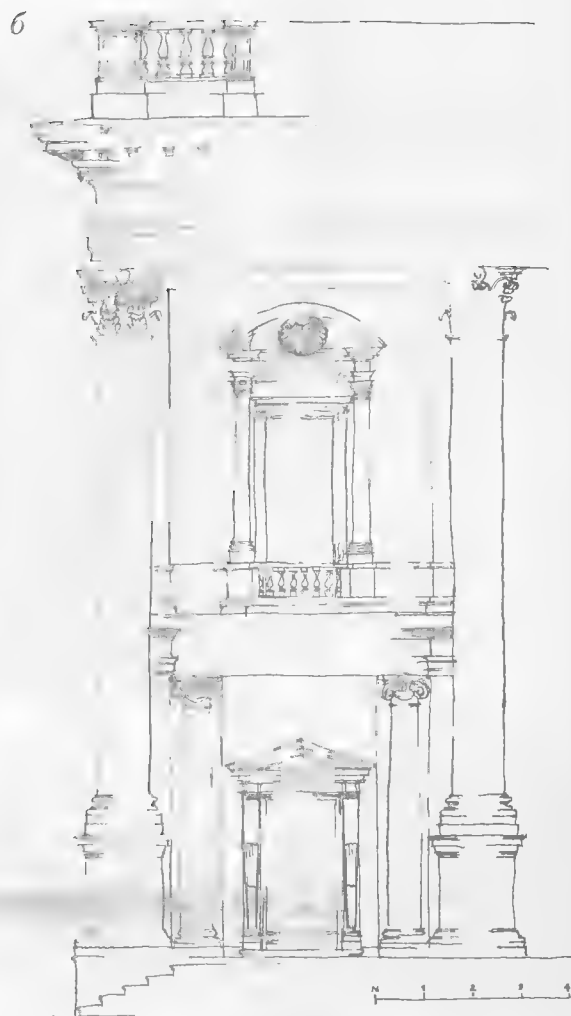


Рис. 49. Фасад палаццо Консерваторов: *а, б* — фрагмент фасада (фото, чертеж);
в — к-посты фасада палаццо и скульптуры Марка Аврелия; *г* — пьедестал статуи Марка Аврелия

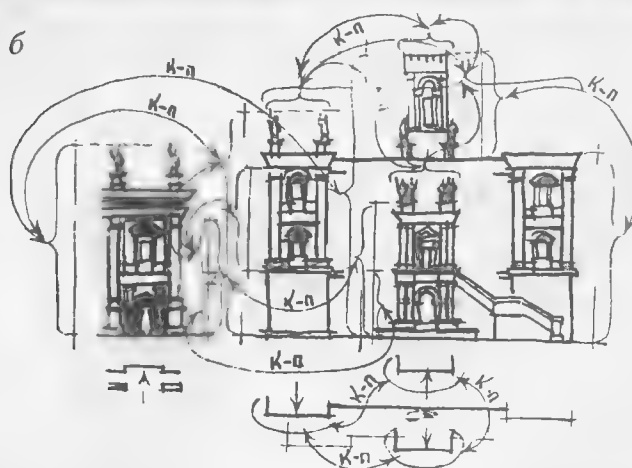


Рис. 50. Фасад палатко Сенаторов: *a* — общий вид; *б* — анализ композиции, полифоническая согласованность композиций обоих палатко (Консерваторов и Сенаторов)



a

б

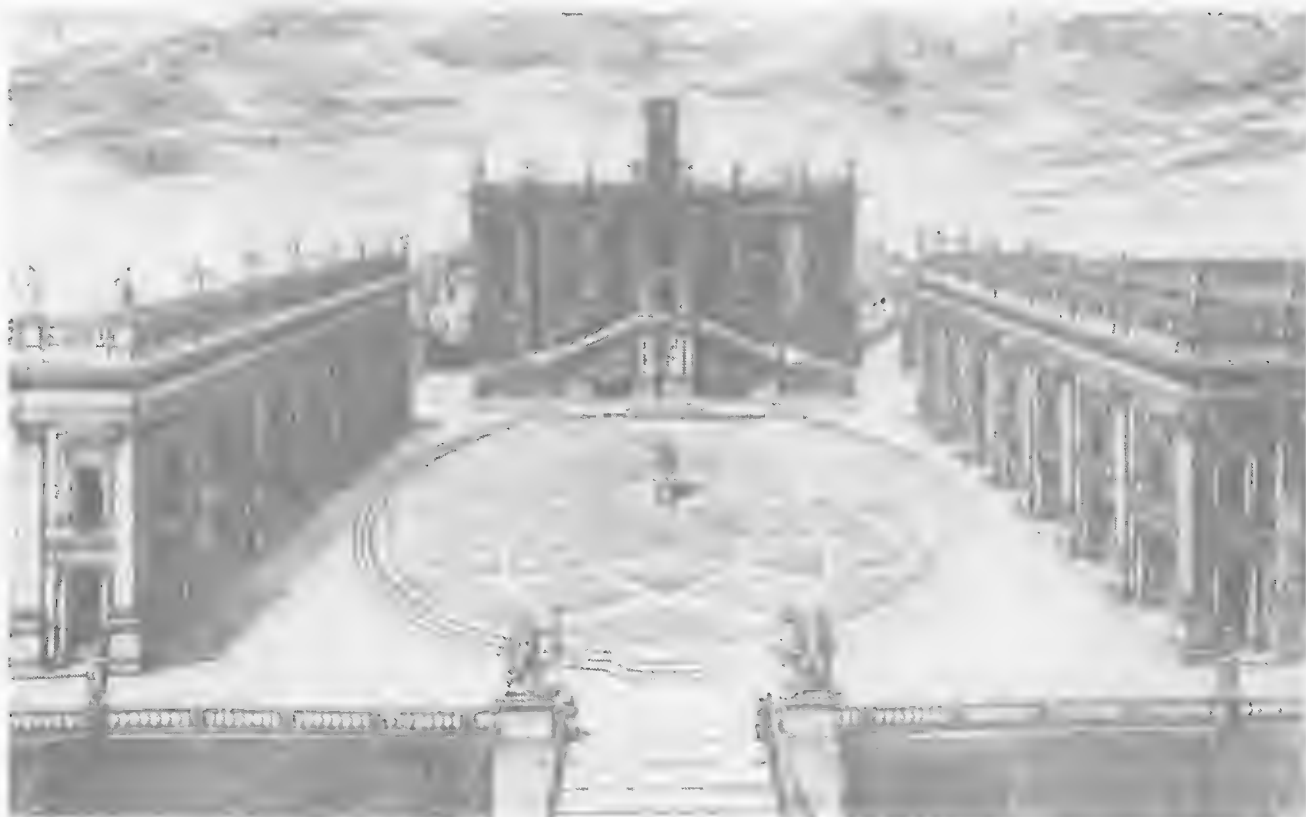
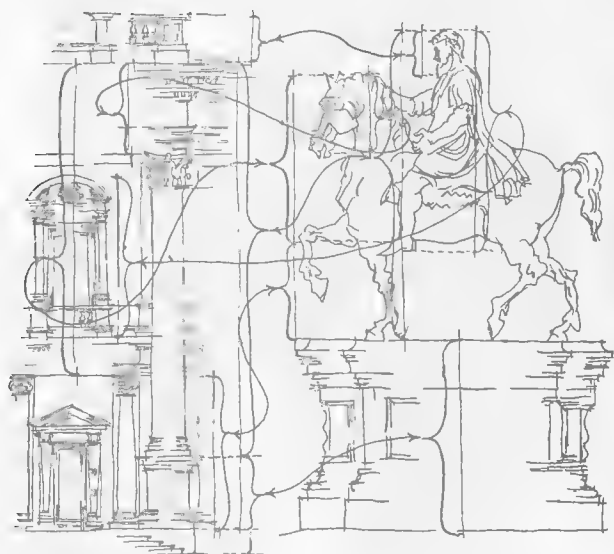
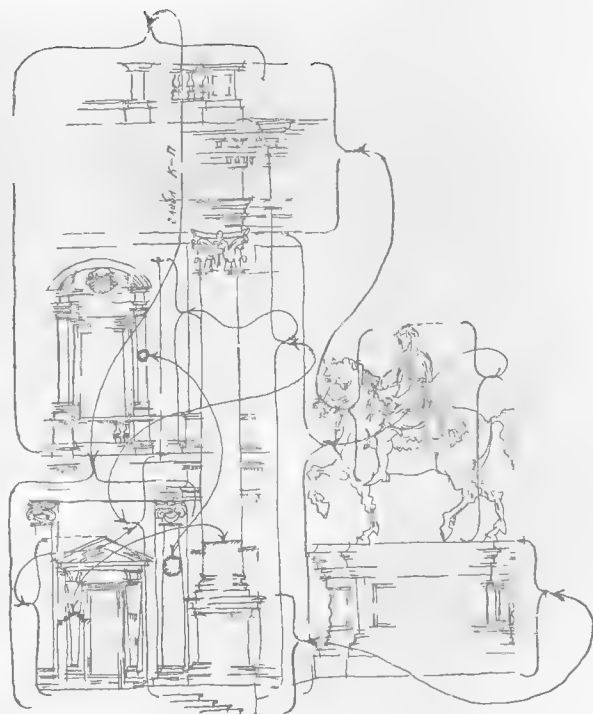
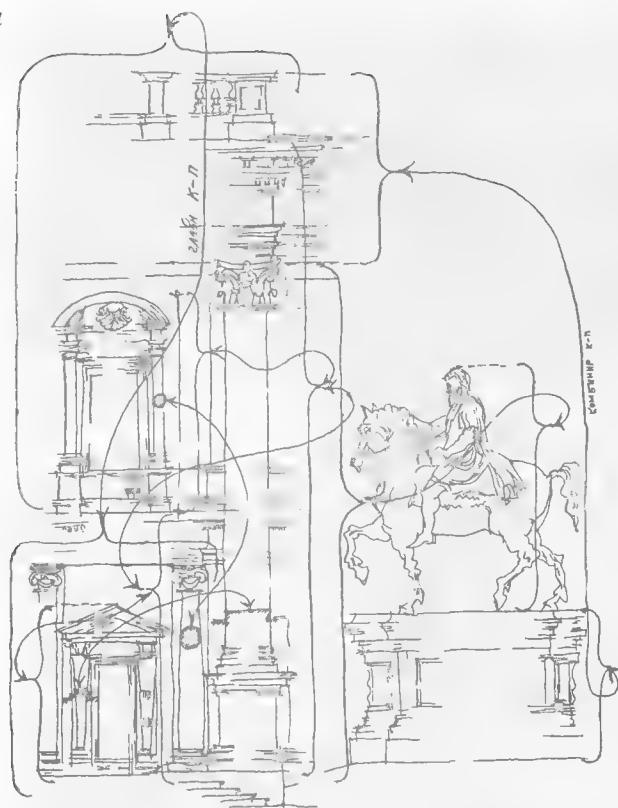


Рис. 51. Ансамбль Капитолия: а — фрагмент палатцо Консерваторов с Диоскурами; б — гравюра С. Дюперака. 1569

a



б



Рис. 52. Гипотеза полифонического построения ансамбля обоих палаццо, монумента М. Аврелия и скульптур Диоскуров: а варианты прочтения к-постов палаццо Консерваторов и монумента Марка Аврелия; б — капители нижнего ордера палаццо Консерваторов

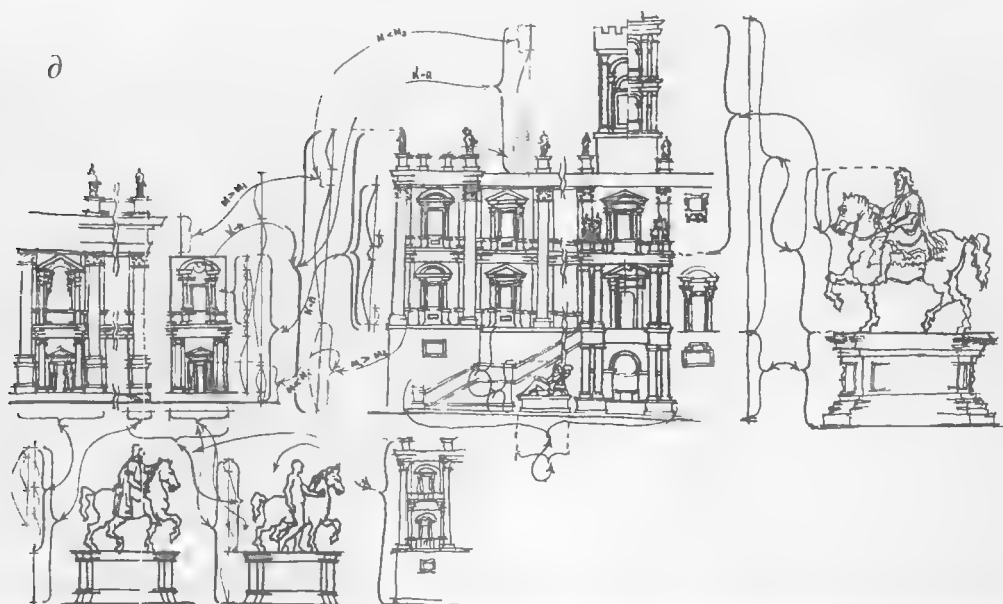
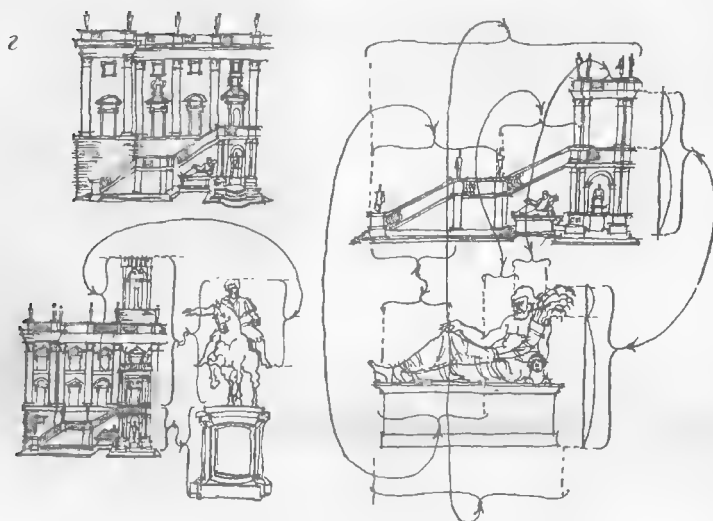
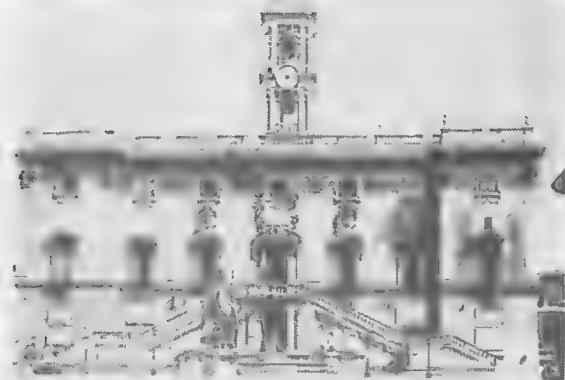


Рис. 52 в — palazzo Сенаторов; г — к-посты palazzo Сенаторов, лестницы и скульптур;
д — итоговая структура к-постов ансамбля Капитолия



Рис. 53. Порга Пина: а — общий вид

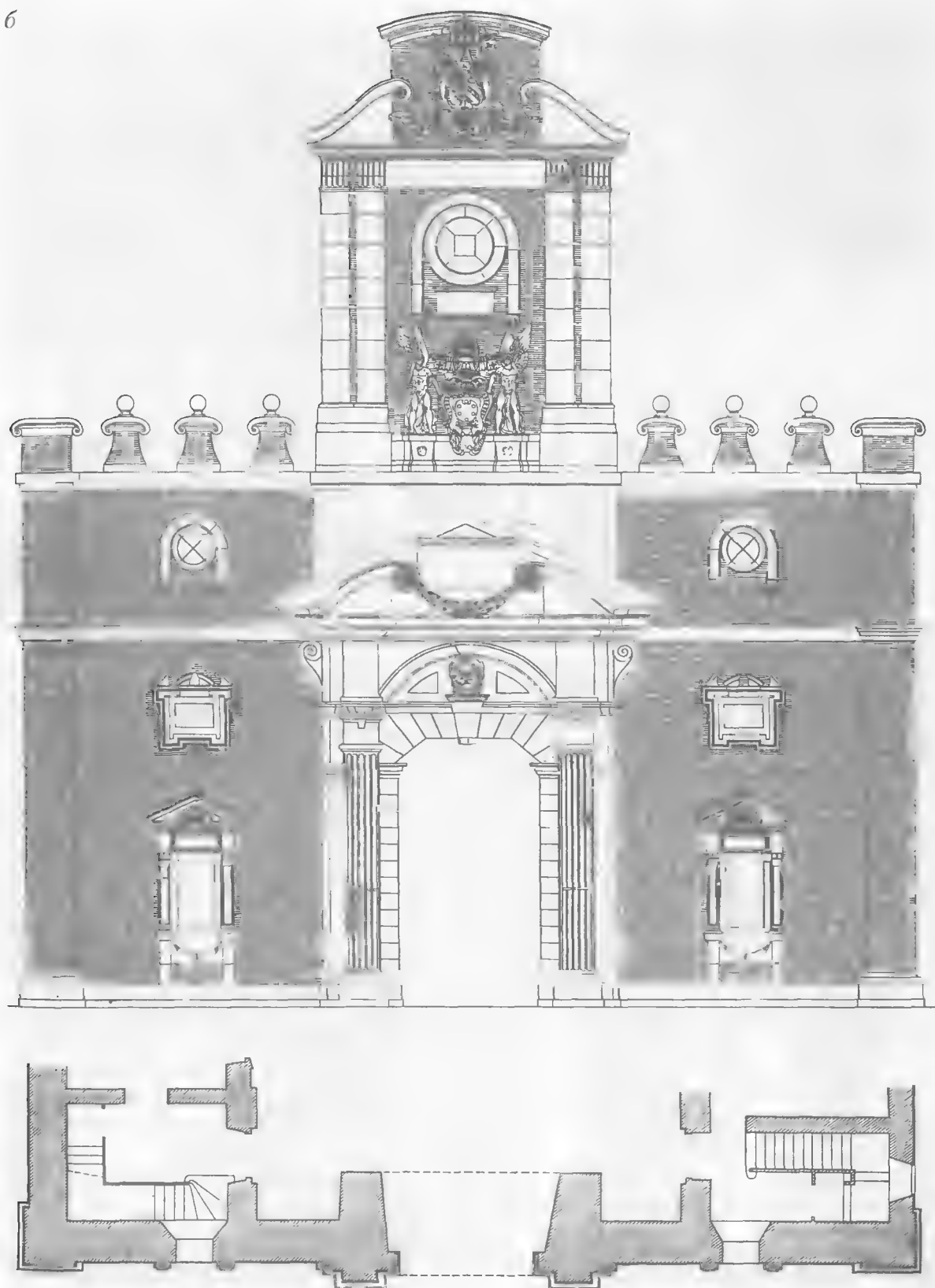


Рис. 53. Porta Pina: б — чертеж фасада



Рис. 53. Porta Пиа: в — фрагмент фасада

а

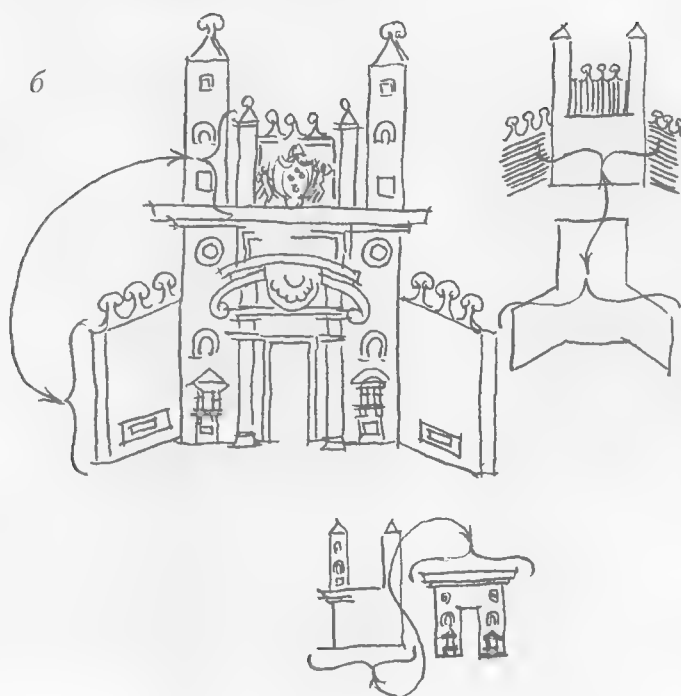


Рис. 54 а — медаль Федерико Бонсани (Bonsagni) с изображением Porta Пиа времени Пиа IV;
б — полифоническая композиционная тема фасада и тематический материал (архитектурная версия)

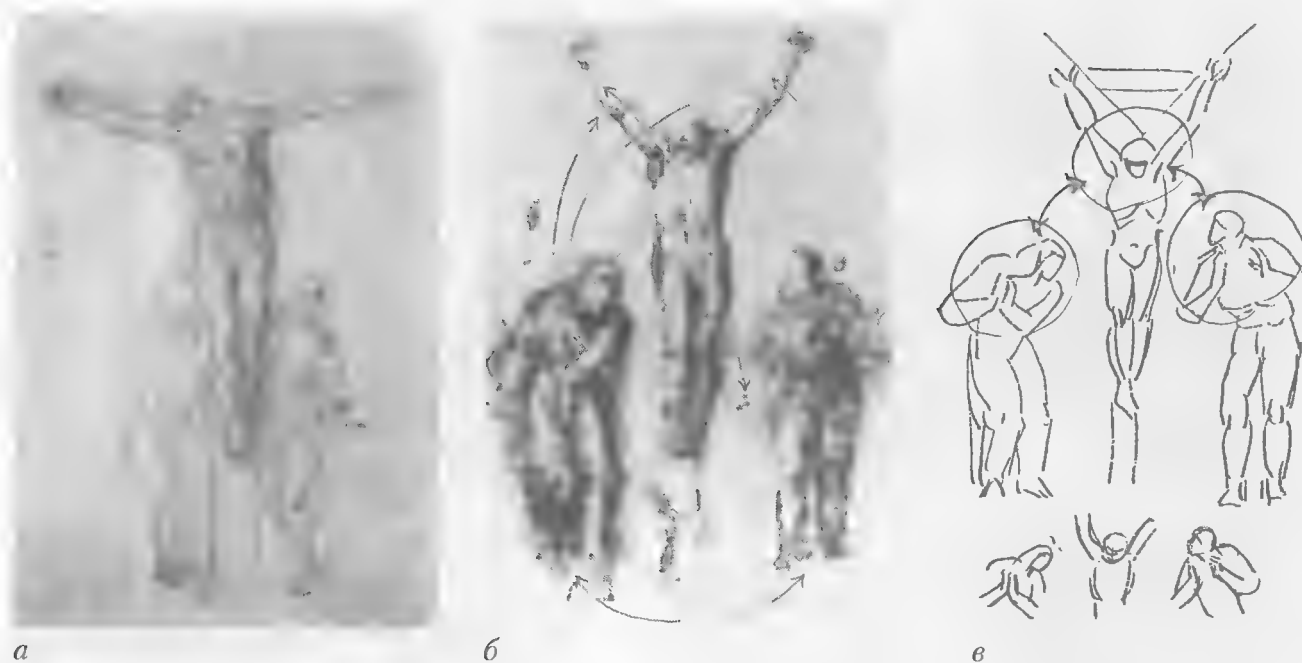


Рис. 55. Рисунки к Распятию (1550 - 1556): а в — сопоставление композиционных схем к-постов

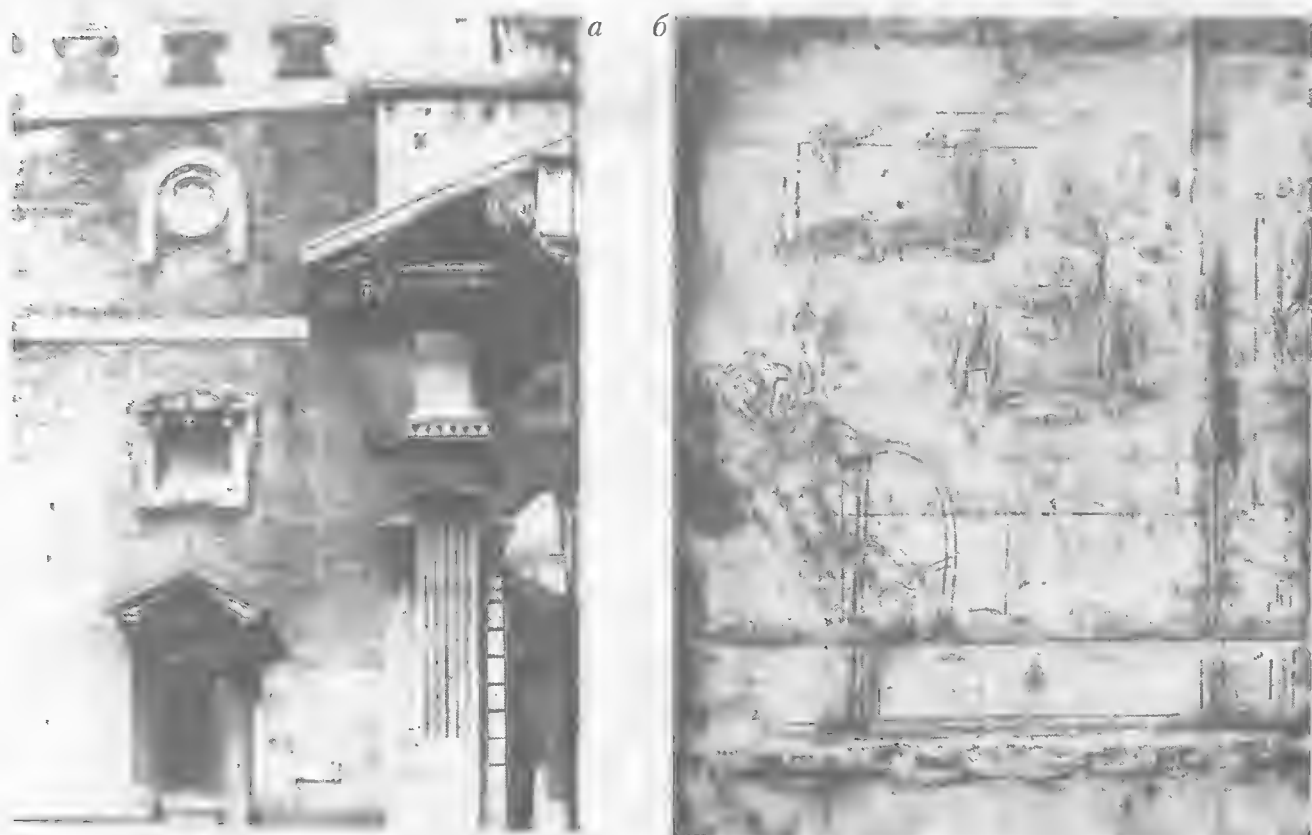


Рис. 56 а -- фрагмент многослойного портала и стилизованных наличников; б — рисунки деталей Порты Пиа и морды лошади (филенка ниши, портал с волютами и гирляндой...)

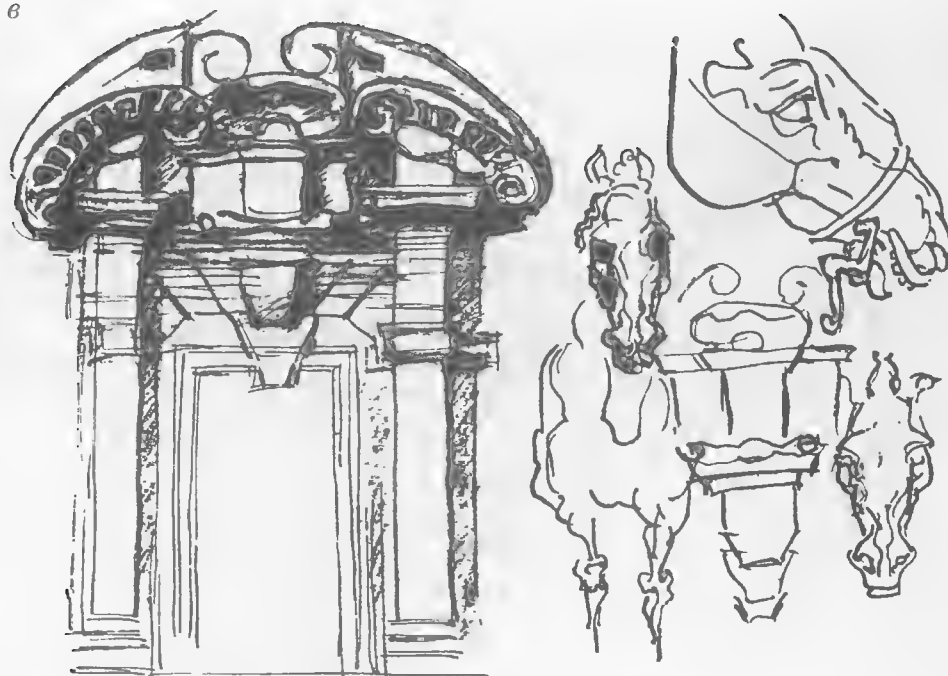


Рис. 56 в — происхождение форм деталей портала и наличников



Рис. 57. Фрагмент раскреповки ордера портала

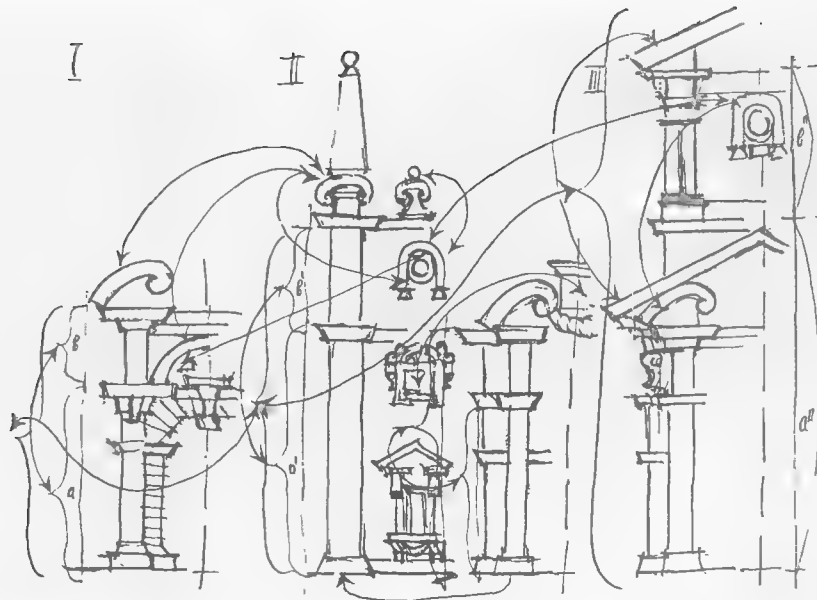


Рис. 58. Схема развертки к-постов композиции Porta Pia



a



б

Рис. 59. Скульптуры последних лет: а — *Пьета* Флорентийская (в соборе Санта Мария дель Фиоре); б — *Пьета* Рандонини

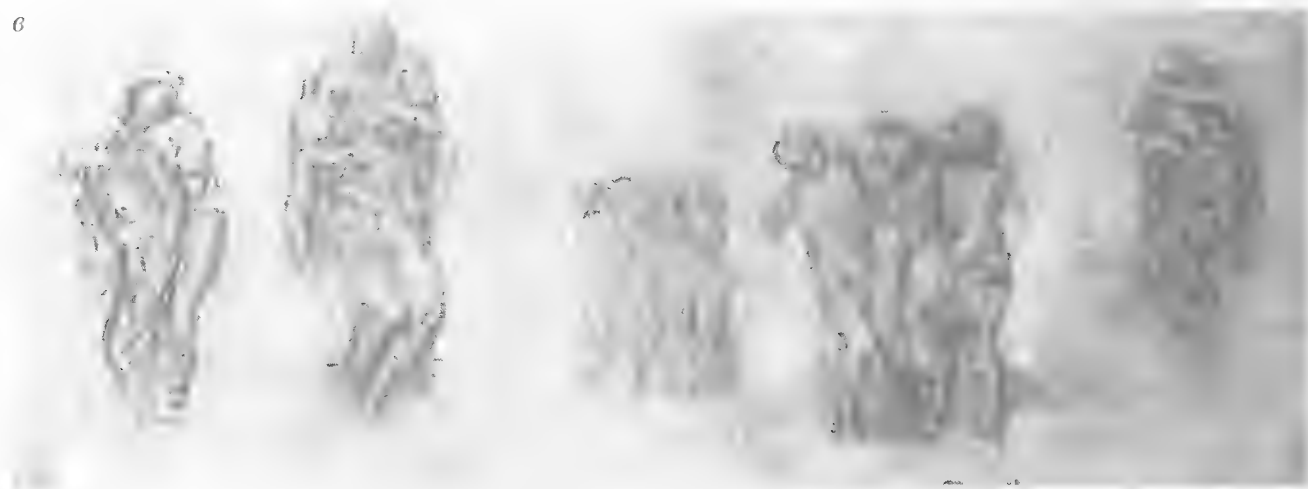


Рис. 59 в — рисунки к Пьете Флорентийской и Пьете Рандонини



Рис. 60. Сравнение композиционных схем Porta Pia и Пьета

a



b

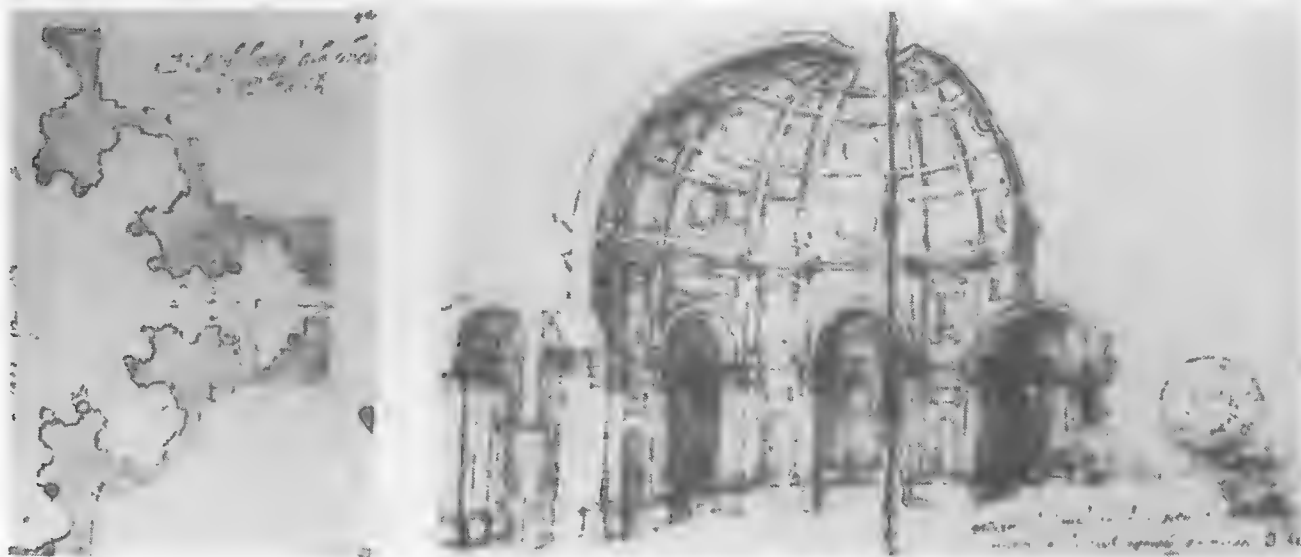


Рис. 61. Церковь Сан Джованни деи Фиорентини (1559 – 1560): *a, б* – чертеж фасада, план, разрез

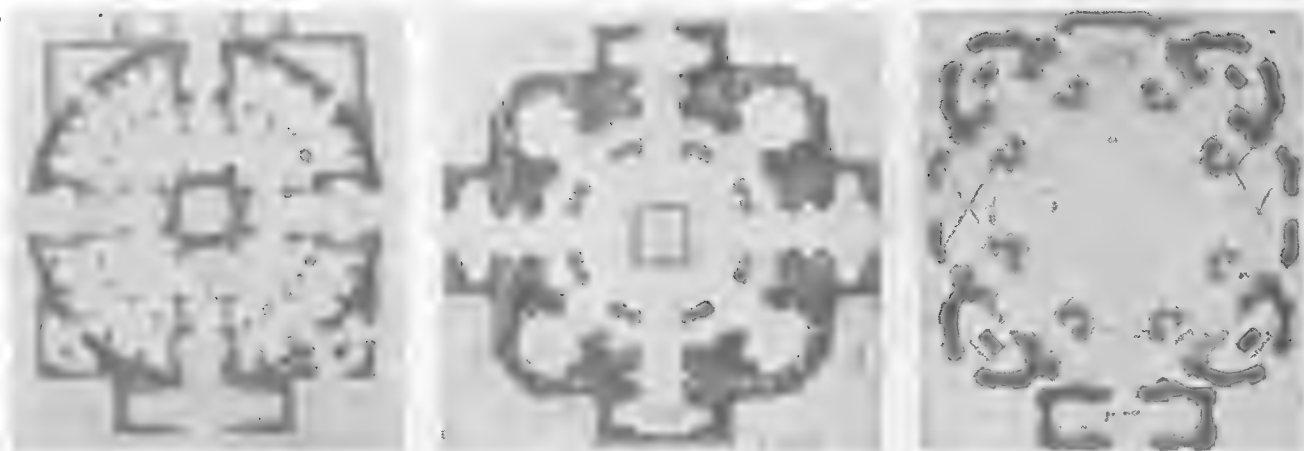


Рис. 61. Церковь Сан Джованни деи Фиорентини (1559--1560):
в — варианты планов (многотемная композиция)

a

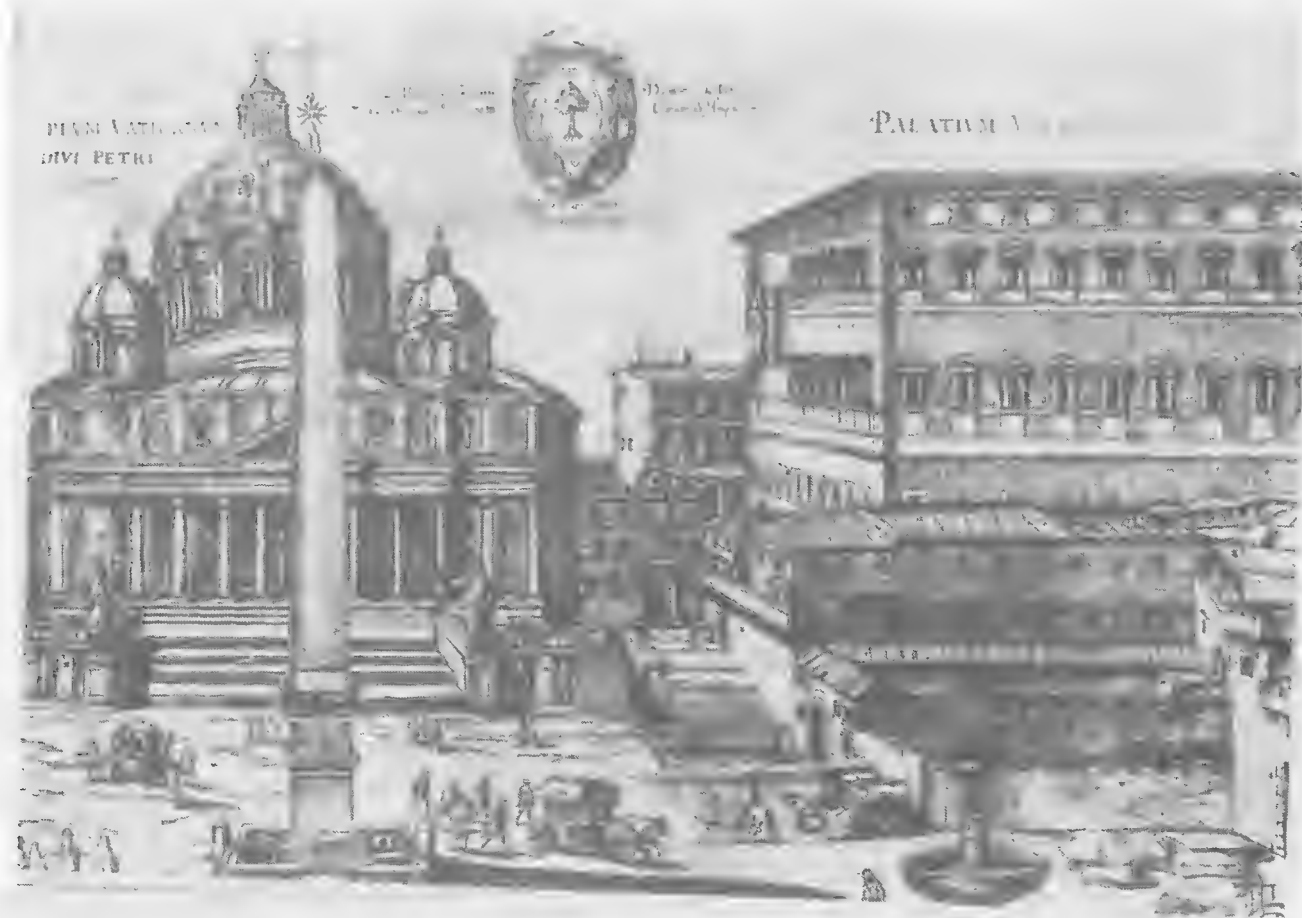
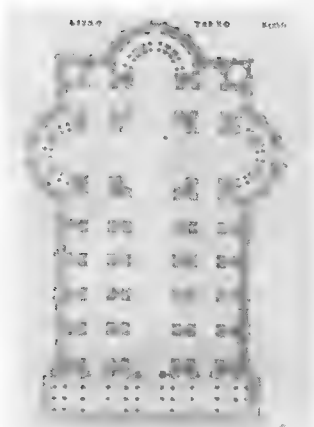


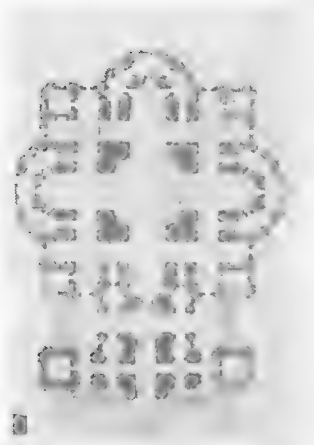
Рис. 62. Собор Св. Петра в Риме (1546—1564):
a — первоначальный вид собора и площади по проекту Микеланджело



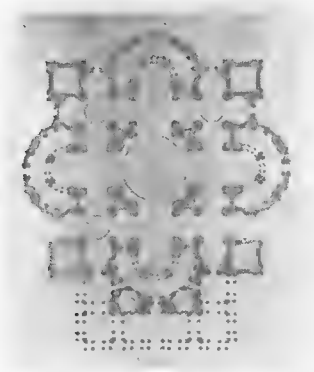
Рис. 62. Собор Св. Петра в Риме (1546–1564):
б — первоначальный вид собора по проекту Микеланджело, фасад



2



д



е



ж

6

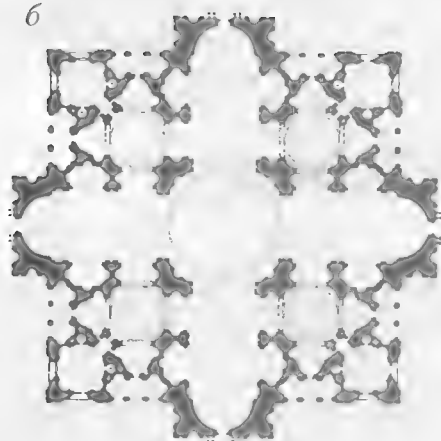


Рис. 62. Собор Св. Петра в Риме: в — модель собора Ан. да Сангалло; планы: г — Рафаэля; д — Ан. да Сангалло; е — Б. Перуцци; ж — Микеланджело

a



б



в



г

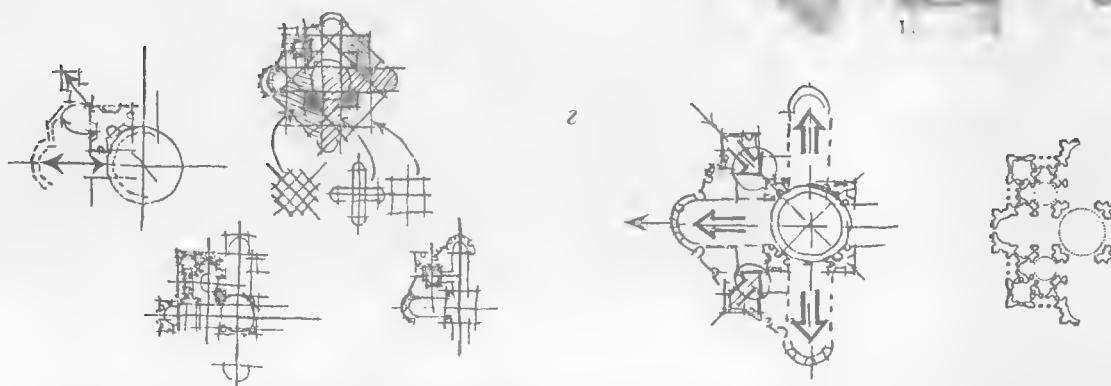


Рис. 63. Сравнение композиционной идеи Браманте с проектом Микеланджело:
а — реконструкция Геймюллером фасада по плану Браманте; *б* — план Браманте; *в* — план Микеланджело;
г — полифоническая редакция Микеланджело композиционной идеи Браманте

a*б*

Рис. 64 *а, б* — чертежи фасада и разреза собора

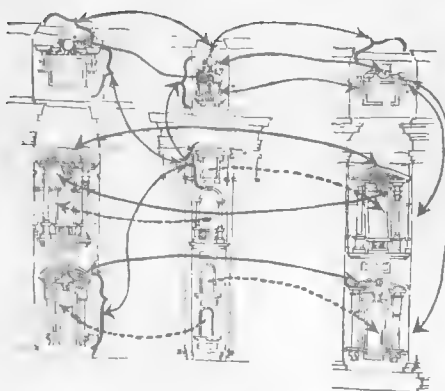
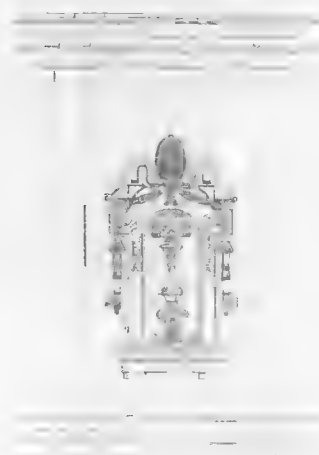
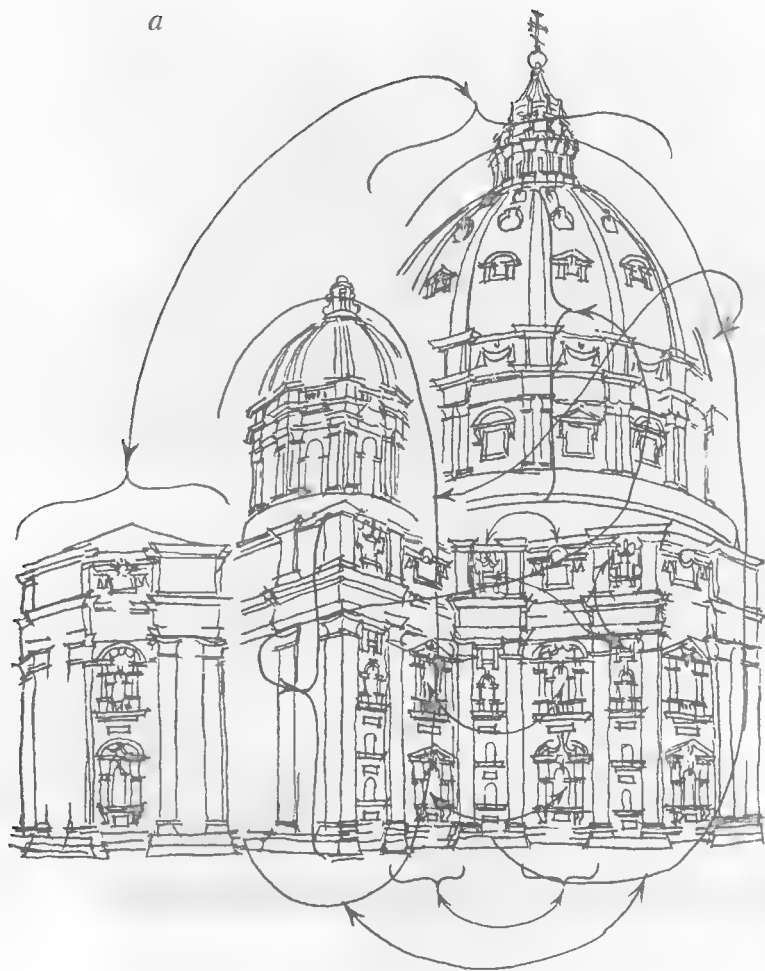
a*б**в**г*

Рис. 65. Собор Св. Петра: *а* — вид собора со стороны абсид; *б* — чертеж фрагмента фасада; *в* — пластический и фигуративный к-п наружной поверхности стен; *г* — наличник ниши аттика

a



б



Рис. 66 *a* — объемный и фигуративный к-п всей композиции собора; *б* — чертеж фонаря купола



Рис. 67. *Страшный Суд*. Фреска в алтаре Сикстинской Капеллы (1535–1541)

a



б



Рис. 68. Структурный анализ фрески: а - композиционная структура к-постов, к-посты внутри групп, связи групп, ключевые фигуры в группах; б - фрагменты композиции (с праведниками, с грешниками)



2



d

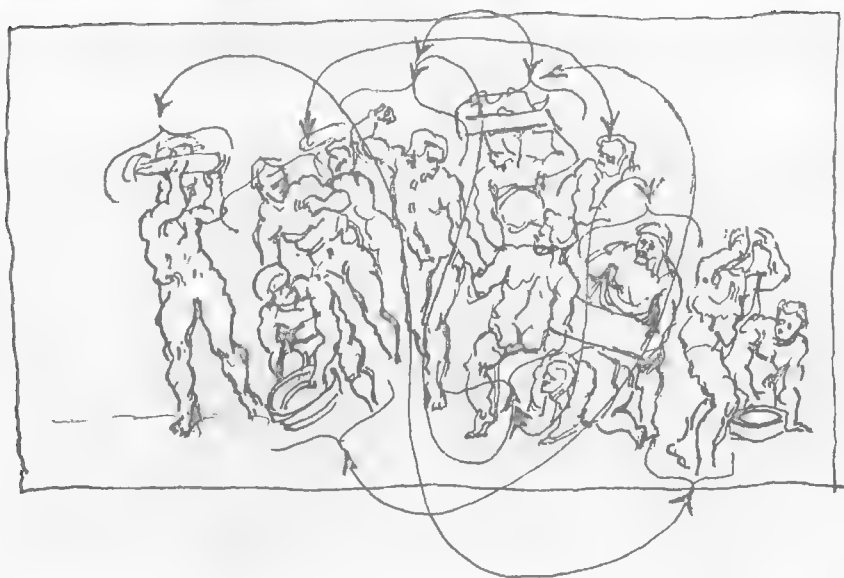


Рис. 68 в — центральный фрагмент с фигурой Христа;
 2 — эскиз композиции Христос, изгоняющий торгующих из Храма; d — анализ композиции эскиза

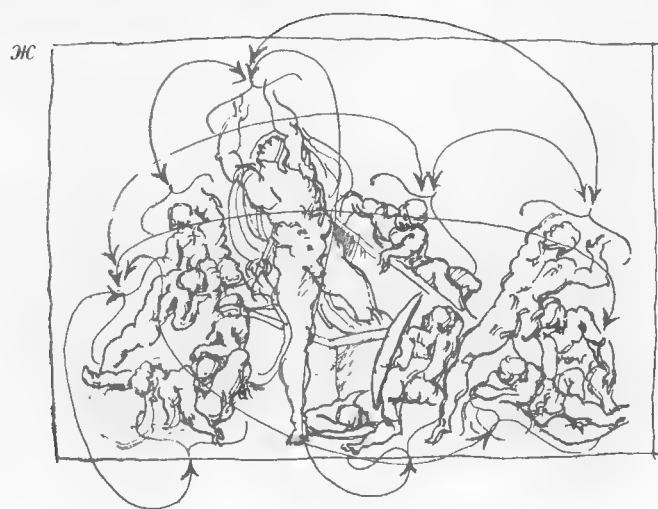
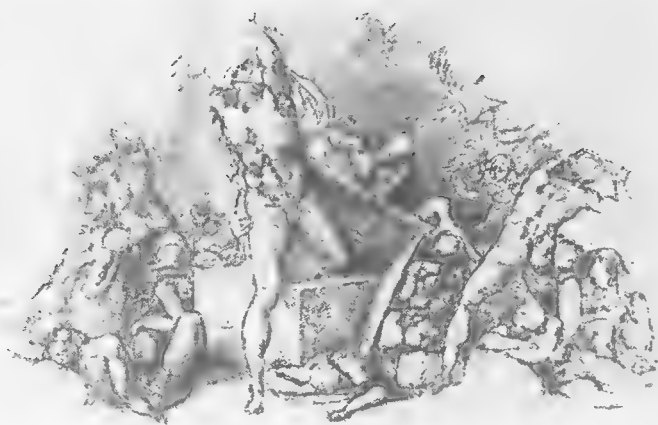


Рис. 68 e — эскизы к композиции *Воскресение* (ранний и поздний варианты); жс — анализ к-постов

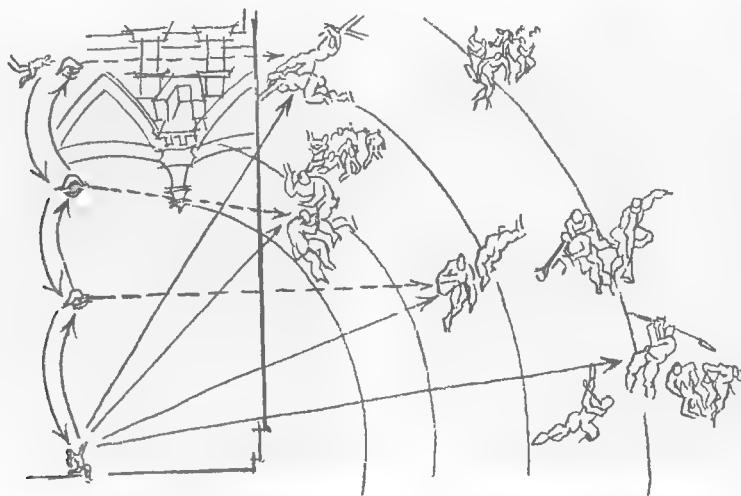
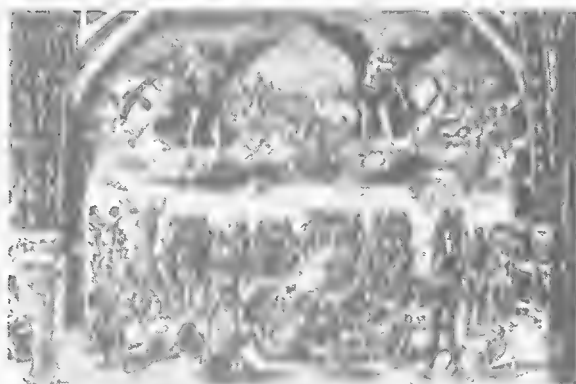


Рис. 69. Предполагаемое пространственное положение зрителя, воспринимающего фреску *Страшный Суд*



a

б



в



г

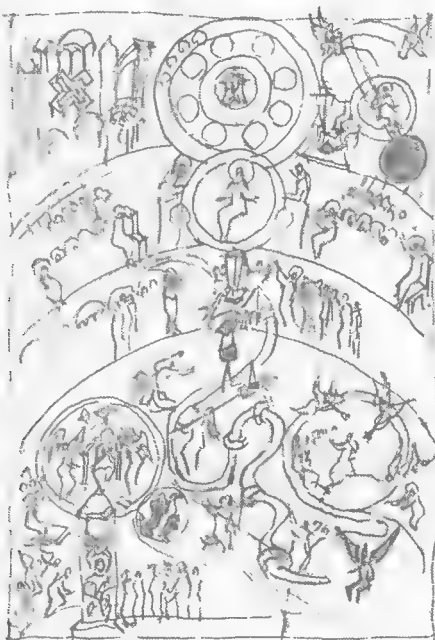


Рис. 70. Идеографическая традиция темы Страшного Суда: а — Джотто Страшный Суд капеллы Арена (1304—1306), б — Д. Микелино Данте — Божественная Комедия (1464) (схема); в — Лука Синьорелли Страшный Суд в соборе в Орвиетто; г — Страшный Суд, икона Новгородской школы XV в. (схема)

а



б

Медный Змей
Пророк Иона (прообраз искупительной жертвы)
Эсфирь и Аман



Глаза Бога Отца, наполненные
искупительными страданиями
Сына, видящие орудия Страстей
Христовых

Нос и переносица. Сын Бога
Отца, рожденный от Духа
Святого и Марии Девы, вопло-
щенное слово — Воля Божия

Борода — библейская сила волос,
борение — аллюзия к силе,
дарованной Самсону

Рот — ангелы, трубными
звуками, возвещающие Конец
Света (исполнение времен).
Слова, записанные в книге добрых
и злых дел

Дьявол (князь тьмы), выпавший из
лика Бога, поверженный вопло-
щенным Словом и Святым Духом,
исходящим из уст Бога Отца

Рис. 71. Шифрованная метафора композиции фрески *Страшный Суд*: а — неструктурированная расчлененность фрески (рисунок голубого фона); б — гипотеза мистически антропоморфного прочтения пространства фрески *Страшный Суд*. Черты лица и их апокалиптическая семантика



Фигура Христа Спасителя (Слово Верховного Судии) — между ртом и челом Бога Отца, там где нос — Дыхание (Дух Святой — Вершитель всего). Правая рука поднята к челу у переносицы Бога Отца — Воля Бога Отца

Левая рука у живота — жизнь, Бог Животворящий

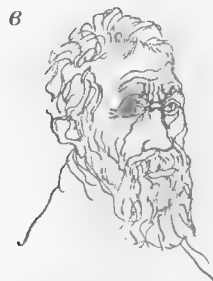
Рис. 72. Семантика жеста Христа



а



б



в



г



д



е

Рис. 73. Особая выразительность лба и переносицы в искусстве Микеланджело как средоточие волевого начала: а — Давид; б — Моисей; в — Микеланджело (портрет работы Игнотто); г — Апостол Петр; д — Св. Иоил; е — Св. Прокл



Рис. 74. Мучения
Св. Петра. Фреска
в капелле Паолина
(1542–1550)



Рис. 75. Формально-
смысловые к-посты
групп и отдельных
фигур

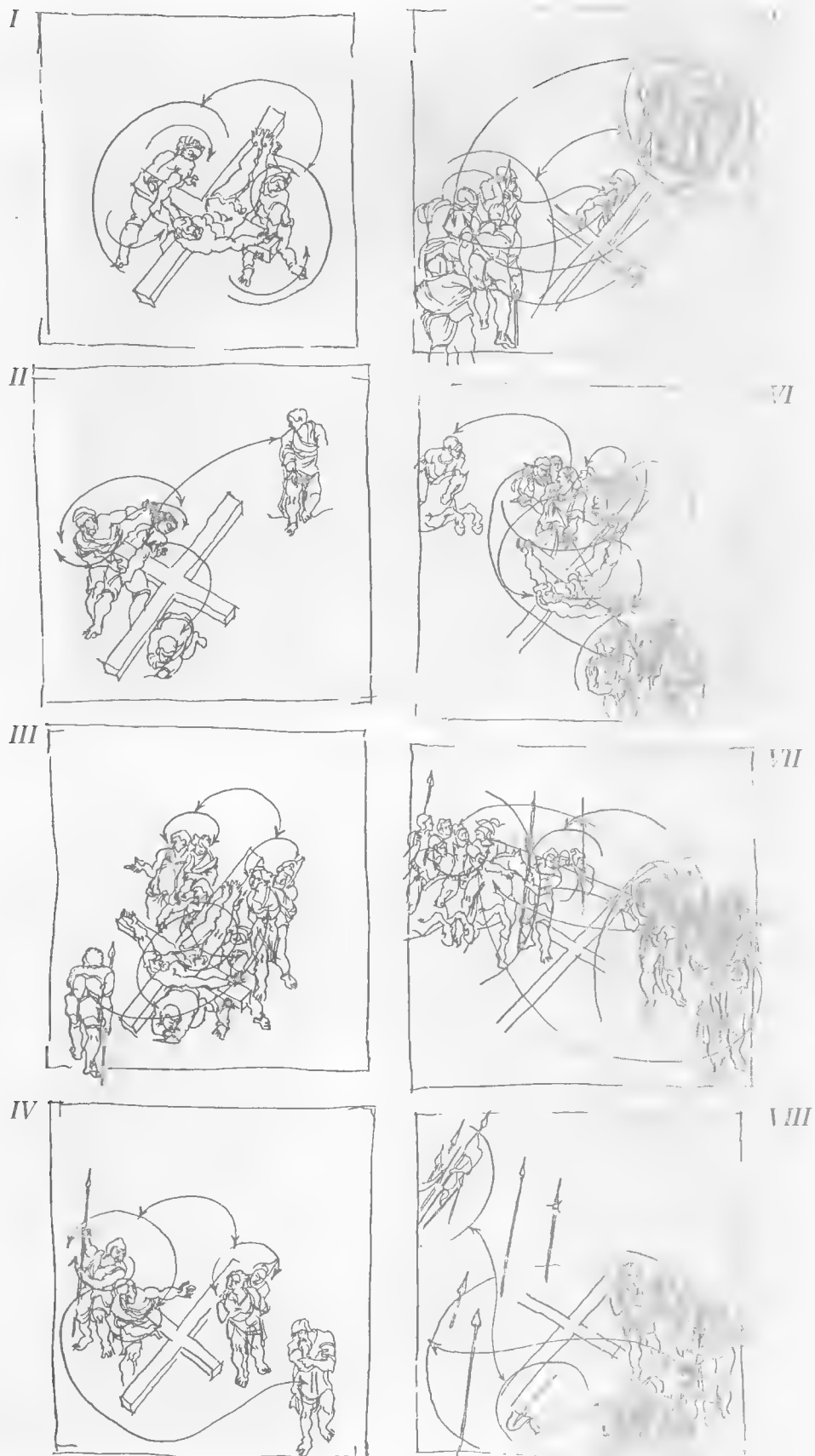


Рис. 76. Полифоническая последовательность развертывания композиции и иерархия к-постов (I—VIII)



Рис. 77. Обращение Павла. Фреска капеллы Паолина (1542–1550)

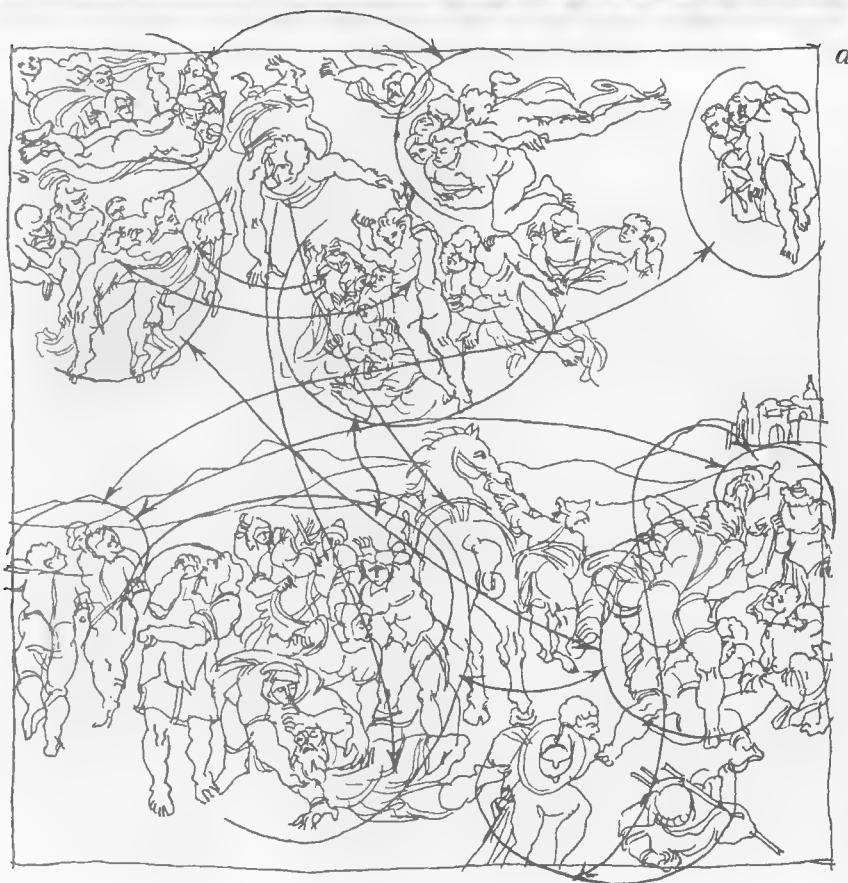


Рис. 78 а — композиционная структура к-постов

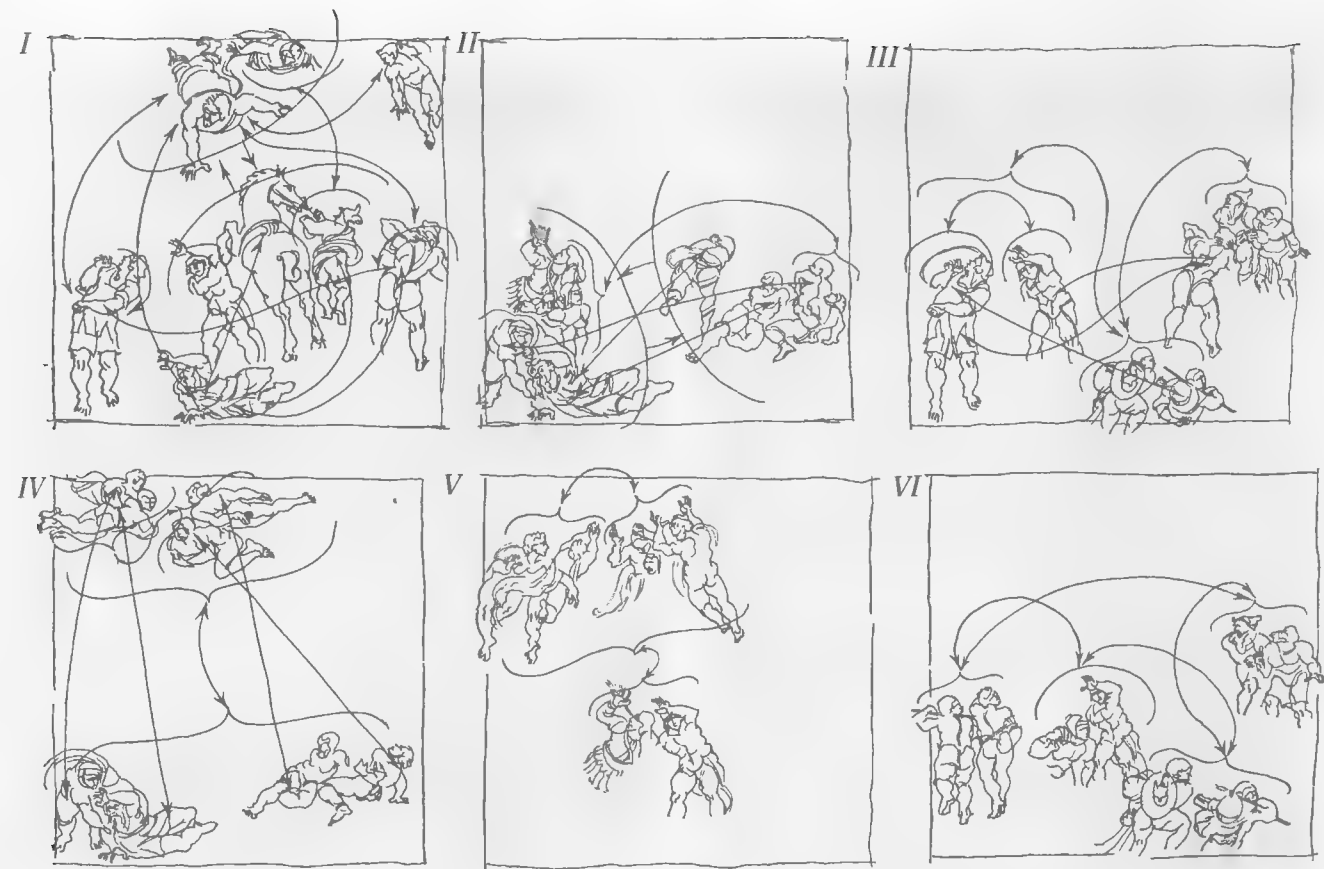
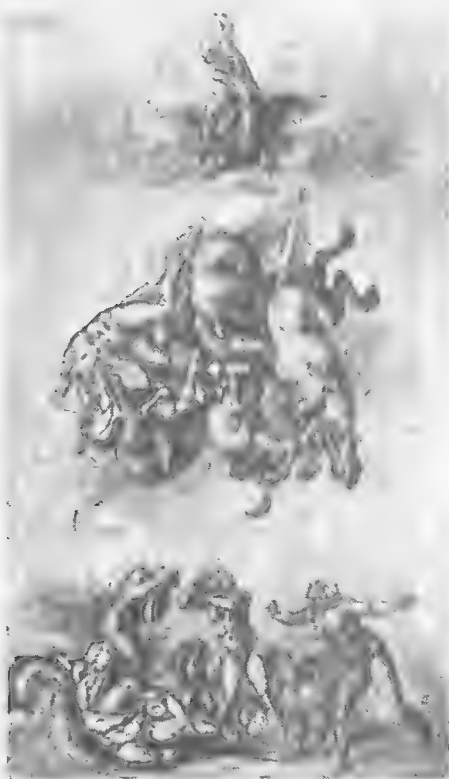


Рис. 78 б — полифоническая последовательность разворачивания композиции (I - VI)

а

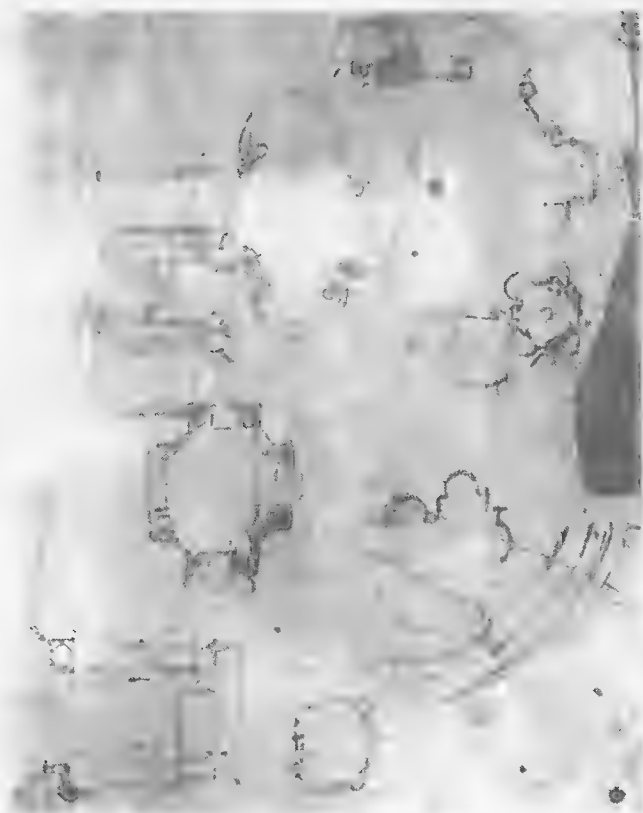


б



Рис. 79. Падение Фазтона: а, б — рисунки (два варианта)

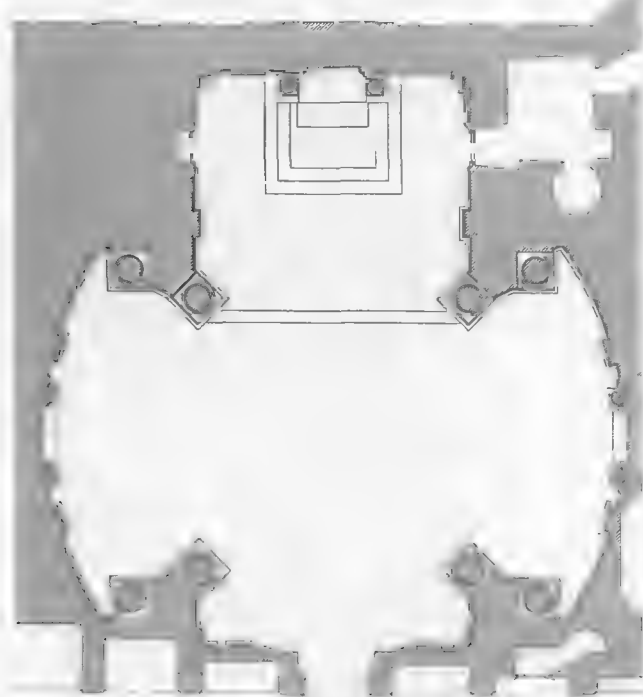
a



б



в



г

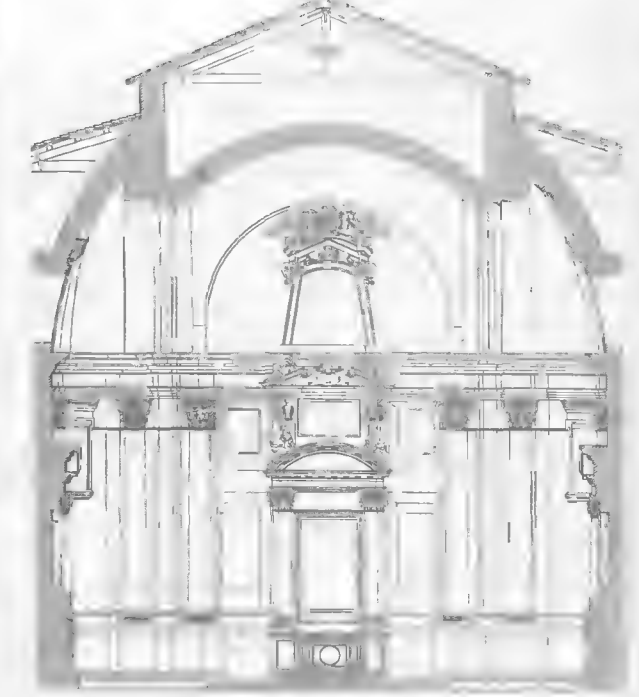


Рис. 80. Капелла Сфорца в церкви Санта Мария Маджоре: *а* — эскизы плана; *б* — окончательный план капеллы; *в* — фрагмент абсиды; *г* — чертеж алтарной стены

д

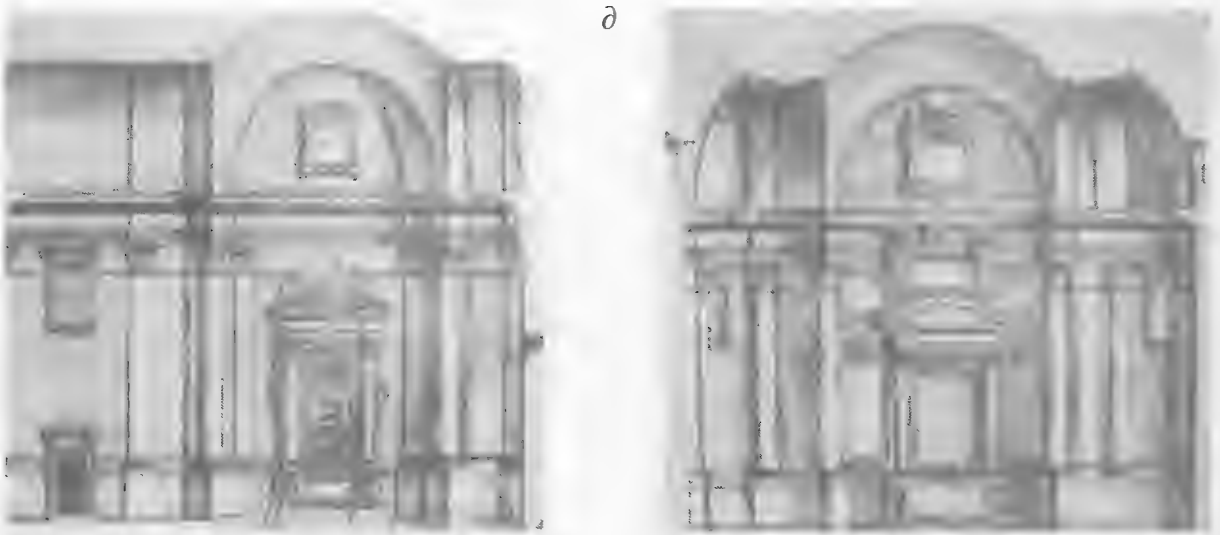


Рис. 80. Капелла Сфорца в церкви Санта Мария Маджоре: д — разрезы



Рис. 81. Фрагменты интерьера капеллы Сфорца

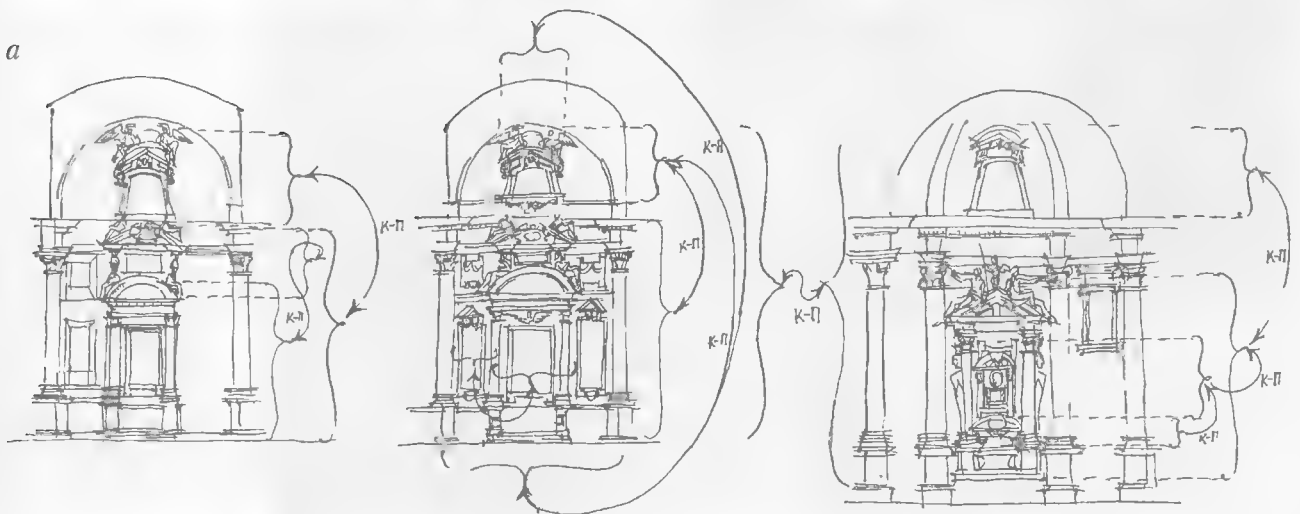


Рис. 82 а — полифоническая структура композиции. К-посты наличников ниш и декора абсид

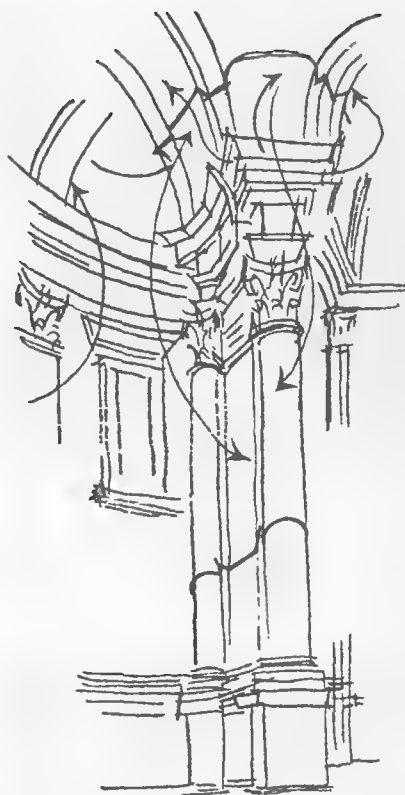


Рис. 82 б - синтезирующие композиционные узлы (связки колонн и пилястров, раскрепованные архивольты)

5. ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ МАНЕРЫ

Может показаться, что последние нововведения уже за пределами ранней манеры. На самом деле стиль позднего Микеланджело не отменяет, а развивает и обогащает полизрительное видение (полифоническое мышление). Оно позволяет проникнуть в глубины психики, недоступные даже искусству Джотто, хотя по силе и яркости психологической характеристики драматизм Джотто превосходит многих художников Возрождения. Достаточно сопоставить, например, его фрески «Поцелуй Иуды» или «Воскрешение Лазаря» с произведениями Мантеньи («Мученическая смерть Св. Иакова») или того же Пьеро делла Франческа («Смерть Адама», «Бичевание Христа»). Красно-речие Микеланджело — композиционное, пластическое. Его психологизм не столько в выражениях лиц, сколько в многоголосно организованном драматизме сцены, вызывающей экспрессивное сопереживание происходящему.

Микеланджело удается сплав эпического и лирического — мироощущение, незнакомое его предшественникам. Это не случайная удачная находка, а трудное завоевание многоопытного мастера — реформатора стилевой манеры.

Именно композиционные открытия Микеланджело позволили ему создать небывалые по силе образы, открыть и сделать нормой особый род впечатлений, ввести более активный способ художественного переживания.

Сначала контрапост человеческого тела подсказал аналогичное прочтение архитектурных ордеров. Потом в результате упорных поисков на материале ордера был создан язык архитектурного контрапоста, столь же гибкий и сильный, как и язык полиизобразительной скульптуры Микеланджело. Далее возникла идея «архитектурной позы» и антропоморфности архитектурного образа.

Эта тонкая и не до конца проясненная проблема никогда не трактовалась Микеланджело натуралистически, как, например, поняли ее Ф. Цуккарри, Л. Леони и Б. Буонталенти. (Живописец Ф. Цуккарри построил в Риме собственный дом «Каза Цуккарри», дверь и окна которого изображают огромные маски чудовищ с раскрытой пастью. В другом примере в палаццо Роверелли в Ферраре распределение пилястров и окон придает фасаду подобие искаженного гримасой лица).

И, наконец, в последний период, на основании нового композиционного метода, Микеланджело были переосмыслены уже ставшие привычными традиционные архитектурные образы Возрождения (Капитолий, собор Св. Петра, капелла Сфорца).



6. «КОНТРАПОСТ ЖИЗНИ»

Все композиционное искусство Микеланджело настолько подчинено потребности самовыражения, что невольно возникает мысль связать художественный стиль с его собственным образом жизни, складом мышления и характером*. В отличие от предшественников и большинства современников, он начинает воспринимать противоречие, конфликт как симптом и следствие искаженного мироощущения, а разногласию и столкновению интересов — как самую суть любой жизненной ситуации. Художник все больше и больше поддается чувствам и настроениям, трудносопоставимым с антропотеизмом гуманистического жизнеощущения. Он ищет возможность вписать в гармонию многообразие и противоречивую сложность окружающего мира и выразить ему собственную сопричастность. Отстраненность уступает место соучастию. Интуиция художника подсказывает ему, что именно в этом мироощущении кроется неизвестная, но, по всей видимости, способная устроить его художественная красота.

Принять конфликт, алогизм, противоречие как норму, как естественное положение вещей для художника, воспитанного на разумных, рациональных идеалах Возрождения, не просто трудно. Но их можно увидеть как задачу выражения сопереживания и той же искомой сопричастности. Переход к новым представлениям мучителен и драматичен. Но выбор сделан, и рождается новое представление о художественной правде.

Следующие десятилетия отличают эгоцентризм и иронизирующая рефлексия, скрытость и лицемерие, заменившие непосредственность и прямолинейность, бескорыстность служения искусству, культивировавшиеся в период самосознания и становления ренессансной личности (у пионеров Возрождения). Для XVII в. они оказываются предпочтительным образом мысли, общепринятой нормой поведения. Но для Микеланджело достоинства новой психологии и «новых» жизненных правил далеко не очевидны. Они еще привычно ассоциируются с отсутствием убеждений, с предательством, развенчанием героического. Его идеал — человек свободный в выборе, верящий в Высшую справедливость, не умеющий и не желающий таиться, готовый к самопожертвованию и подвигу.

Мировоззрение Микеланджело заметно выделяется на фоне общепринятого образа мысли, которому В.Н. Лазарев дает емкую и точную характеристику: «В XIV в. человек научился находить оправдание для своей любви к жизни со всеми ее

соблазнами. Он привязался к греховной земле с ее радостями и утехами»*.

Герои Микеланджело обычно выражают свои чувства преувеличено экспансивно, они решительны и бескомпромиссны в своих поступках. Даже оставаясь внешне спокойными, напряженно обдумывают что-то важное, трудно постижимое (пророки Иеремия, Захария, предки Христа, праотцы...), много горячо спорят с невидимыми оппонентами, выразительно вчитываются в тексты (пророки Иезекииль, Иоил, Даниил, сивиллы). Вообще все участники Ветхозаветной истории реально или потенциально активны и убеждены в необходимости судьбоносных поступков — Моисей, Давид с пращей, Давид-победитель, ап. Петр, ап. Павел и т.д. Но чаще всего герои борются, преодолевают, высвобождаются, пробуждаются, возрождаются («Битва кентавров...», «Битва при Кашине», Св. Матфей, обнаженные юноши...). Фигуры рабов наглядно представляют стадии этого освободительного процесса. За телесным высвобождением прочитывается духовное распрямление, становление — от «Умиряющего раба» и «Атланта», «пробуждающихся», «непокорных», «протестующих», к физически и духовно свободному Большому Давиду.

По отношению к экспрессии и физически непомерным усилиям, искажающим облик рабов, Давид — воплощение чеканной формулы классической красоты по Винкельману — «благородная простота и спокойное величие».

У каждого, стремящегося понять образы Микеланджело, естественно возникают вопросы — с кем борются и что преодолевают его герои, куда направлен протестный пафос их поведения?

Наиболее распространенный (почти хрестоматийный) ответ — с «реакцией», под которой подразумевается все церковное, клерикальное и, прежде всего, «богословские догмы», будто бы сковывающие личность в ее стремлении познать мир и быть творцом своей судьбы. В.Н. Лазарев видит в этих переменах только положительное. Или же это борьба с обреченным ходом истории силами, жаждущими реставрации феодальных порядков, — т.е. во всех случаях с силами, противостоящими общественному прогрессу и «велению времени» в целом. В этом контексте прогресс и освобождение означают победу гуманистического светского начала над религиозной идеологией «мрачного Средневековья».

Однако многие известные факты противоречат этому объяснению. Микеланджело оказывается сложнее, а невызывающий сомнения драматизм его искусства — совсем другого рода. Прежде всего нужно обратить внимание на то, что о сложно-

* При этом микеланджеловское самовыражение нельзя понимать как художественный произвол. Все его нововведения вынуждены и продуманны.

* Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения. — М.: Изд. Акад. наук СССР, 1959. — С. 6.

сти и драматизме своих героев Микеланджело рассказывает совсем не так, как это должно было бы выглядеть в контексте художественной системы Ренессанса (его драматизм не столько в содержании и сюжетных положениях, сколько в столкновениях и противоборстве сил). При этом он ищет способ выражения красоты, которая должна соответствовать его новому мироощущению.

Все исследователи, как уже говорилось, отмечают факт обновления языка и появление неправильных форм. Одни порицают эту манеру, другие поражены, удивлены, но готовы принять; некоторые пробуют найти им объяснение.

Уже Я. Буркхардт говорит о «максимальной выразительности Микеланджело» — выразительности, превосходящей возможность других художников. Исследуя проблему возникновения стилей и причину их смены, А. Ригль приходит к выводу, что стилевые процессы представляют собой только внешние проявления фундаментальных сдвигов в духовной культуре эпохи и народа. В отношении Микеланджело это очень правдоподобно. Во-первых, мы имеем дело с очевидными для всех мутациями стилевой формы и, во-вторых, со сложным и динамичным духовным миром художника. Далее Ригль поясняет, что развитие (эволюция) художественного стиля представляет собой движение от объективного к субъективному. Это тоже хорошо ложится на манеру Микеланджело и объясняет ее отличие от почерка предшественников. Полифонический принцип, по своей сути, больше соответствует заинтересованной субъективности, чем серьезности ренессансного объективизма.

Панорама микеланджеловских образов во многом подтверждает уже упоминавшиеся выводы Тоде и Юсти о преодолении язычества в направлении христианского миропонимания. Именно таков вектор эволюции художественных взглядов Микеланджело. Геймюллер, крупный знаток Возрождения, архитектор-профессионал, один из авторитетных исследователей творчества Микеланджело, прямо связывает поиск им возвышенного смысла с попыткой религиозного обоснования прекрасного.

Таким образом, с одной стороны, налицо неопровержимые факты изменения прежнего ренессансного стиля (похоже, они продиктованы фундаментальными сдвигами в духовной культуре); с другой — тот же ренессансный стиль общепризнанно связан с духовной культурой гуманизма, выступающего, по этой же версии, оппонентом религиозного мировосприятия, будто бы ущемляющего свободу личности.

Если гуманизм освободил личность художника от гнета богословских догм, тогда какого же характера сдвиги в духовной культуре проявила новая стилевая манера Микеланджело?

Не будет большим преувеличением считать, что почти вся светская образованность Возрождения — от античности. Гуманисты открыли и обеспечили наследование несметных богатств ее культуры (литературу, философию, науку, искусства, юриспруденцию, представления о демократии и тирании, религию, мифологию и т.д.). Эта культура пробудила в интеллигентной публике ненасытную любознательность и дерзновение мысли. Формирование художественной личности и ее независимый профессиональный статус — тоже заслуга гуманизма. Однако одновременно с культом античности появляются симптомы возрождения языческого начала, однажды уже преодоленного христианством.

Преодоление язычества, о котором писал Г. Тоде, далеко не однозначный, не всегда последовательный, а иногда даже нелогичный процесс.

Еще в юности Микеланджело знакомится с идеями Платона и неоплатоников, увлекавших элитарное общество гуманистов при дворе А. Медичи. Философское учение Платона еще в Средние века было принято богословами и католической церковью как непротиворечащее христианскому миропониманию и богопознанию.

Крупнейший философ из среды гуманистов Возрождения Джованни Пико делла Мирандола в «Речи о достоинстве человека» писал, что «человек — свободный творец самого себя. Посредством философского познания он формирует свой облик, очищает душу от страстей, достигает гармонии внутреннего мира и познает красоту природы».

Если не замечать заземленность (безблагодатность) предлагаемого пути к совершенству, понимание самого совершенства в какой-то мере могло бы быть приемлемым для христианина.

Но одновременно гуманизм провозглашает высшей духовной ценностью свободу личности — свободу от любых запретов и ограничений в вопросах идеологии и научного знания. Принятые от античности философские постулаты — «Я человек, и ничто человеческое мне не чуждо» (Теренций) и «Человек мера всех вещей» — означали не только расширение сферы духовных интересов и идею гармонической соизмеримости мира вещей, но одновременно и легализацию низменных инстинктов, не совместимых с христианской нравственностью, а также самодостаточность человеческого разума. Первое освобождало от соблюдения ряда заповедей, второе, как предпочтение «мира сего», имело прямое отношение к антропоцентризму. Гуманист, поклонник Эпикура, Лоренцо Валла в своих сочинениях сводит духовные потребности исключительно к удовольствиям без меры и нравственной пользы.

Материалистическая эстетика считает такого рода переоценку историческим завоеванием гуманизма. Эта позиция с наибольшей ясностью выс-

казана автором раздела «Возрождение» 3-х томного коллективного труда «История эстетики»: «...Средневековому аскетизму противопоставляется освобождение всего естественного, чувственно-го от тысячелетних подозрений в грехе»*.

Нетрудно понять, что в контексте таких представлений о свободе личности духовный мир гуманиста противопоставляется самой догматике церкви. Христианская духовность почти вся на императивных запретах: «Не убей», «Не укради», «Не лжесвидетельствуй», «Не прелюбодействуй» и т.д. Для христианина свобода личности — это прежде всего свобода от греха. Но решающее условие обретения свободы и духовности — это заповеди, которые Христос назвал главными: «Возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всей душой твоей, и всем разумением твоим» и «Возлюби ближнего твоего как самого себя». Художественное выражение мироощущения, соответствующего главным заповедям, навряд ли возможно при одновременном исповедании явно отдающих язычеством «духовных» свобод гуманизма.

Из учений Гераклита и пифагорейцев, о которых много рассуждали в кругах гуманистов, Микеланджело должны были быть особенно близки мысли о мировой гармонии, которая кроется в единстве противоположностей (Пифагор), и о том, что без борьбы нет самой гармонии (Гераклит). Но борьба, в ходе которой подвергаются сомнению вопросы веры и нравственности, неизбежно деформирующая духовный мир, трудно ассоциируется с ренессансным представлением о красоте. В то же время это реальность, требующая художественного осмысления, и в этом вопросе античный мир навряд ли может быть полезен.

Микеланджело ищет путь выхода из этого противоречия с наименьшими потерями, т.е. не поступаясь религиозными убеждениями и во всеоружии античной художественной культуры. Увлекающему и, по-видимому, устраивающему его новому мироощущению в итоге было найдено адекватное композиционное проявление, оказавшееся принципом изобразительного «полифонизма»**.

Но конфликт, как особый вид трактовки образа, присутствует и давно замечен в подавляющем большинстве художественных произведений разных эпох и помимо Микеланджело. Вопрос в другом — конфликт, как «рабочий метод» художника, что само по себе спорно, должен быть композици-

онно организован, и именно эта организованность должна диктовать прочтение образа.

Исследователь и «объяснитель» не могут игнорировать эту сторону проблемы, иначе конфликтность и драматизм, при многократных упоминаниях о них, но без раскрытия их композиционной технологии, останутся теоретической банальностью. Микеланджело открывает не конфликт, а **контрапост**. Существо проблемы в том, что контрапост Микеланджело неразрывно связан с содержанием его композиционной реформы, а именно с «полифонизмом» и соответствующей ему формальной техникой, вырастающей как ответ художника на потребность возрождения христианского мироощущения, подмененного гуманизмом. Без этой формальной и идейной обусловленности смысл и значение его образности остаются нераскрытыми.

Вообще в сфере искусства мировоззренческая коллизия рисуется менее острой и разрешается не так болезненно, как в нравственно-эстетической сфере. Микеланджело прекрасно осознает ценность художественной культуры античности, понимает значение композиционных открытий Кватроченто, а потому не отменяет, а намеренно несколько снижает их роль, подчиняя накопленную профессиональную мудрость наиболее важному для него принципу контрапоста. Готический опыт полифонизма тоже не устраивал его по двум причинам: потому что не отвечал смыслу и обстоятельствам «сдвигов в духовной культуре» нового времени и потому что был несовместим с культурным наследием и стилевыми приобретениями Ренессанса.

Сила и трагизм поздних образов Микеланджело во многом объясняются тем, что он чуть ли не единственный, кто в эту уже начинающую выдыхаться гуманистическую эпоху сохранил веру в осуществимость высших идеалов. Поэтому и все попытки реформации морально-этических основ переживаются сильнее. Учитывая его необыкновенное воображение и способность мыслить образами, потаенный внутренний мир художника получает предельно наглядное пластическое воплощение, становится не менее выразительным в изобразительном искусстве, чем в поэзии.

Но одновременно чуткий глаз художника различает странную красоту, «притягательность» самого противоречия, доставляющего «незаконное» с точки зрения рациональной эстетики удовольствие. Без духовной бдительности, опасности падения и, если угодно, страха Господня, бесстрастные и безоблачные художественные впечатления искусства Ренессанса кажутся несколько пресными, блеклыми, а в какой-то мере и беспечными*.

* История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. — М.: Изд. Академии художеств СССР, 1962. Т. 1. — С. 471.

** После доклада автора о полифонизме искусства Микеланджело на конференции в ГМИИ им. А.С. Пушкина в 1975 г. некоторые исследователи сочли необходимым выделить в творчестве художника «проблему конфликта». В частности, конфликтности в произведениях Микеланджело специально была посвящена статья Е.И. Ротенберга в сборнике «Микеланджело и его время» — М., 1978, переросшая позже в монографию.

* О трагических подробностях бескомпромиссного поединка со страстями мы узнаём из его поэтической лирики.

7. ПОЭЗИЯ. АНАЛОГ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ (ПОЛИИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ) ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Поэзию Микеланджело рассматривают и отдельно, и в связи с его скульптурой, живописью и архитектурой. Чаще всего, при синхронном сопоставлении, ищут аналогии тем, сюжетов, настроений и т.п. Иногда пытаются встроить стихотворные произведения в общую картину современной ему поэзии. А. Эфрос устанавливает ее место и время — между зрелым Ариосто и юным Тассо. Тут и оценка, и намек на преемственность.

Известно, что образцом и идеалом для Микеланджело был Данте. Художник был не просто знатоком «Божественной комедии», которую знал чуть ли не наизусть, но, судя по комментариям, тонким исследователем композиционной структуры поэмы. Петрарка в его глазах ниже уровнем, но его лирика особенно притягательна исповедальной искренностью и точностью передачи чувства.

Многие сравнения, обороты речи, парафразы навеяны петрарковским «Концоньере». Однако это не подражание, а необходимое для собственных целей изучение языка и техники признанного мастера стихотворной формы, напоминающее добросовестные штудии языка архитектоники, после которых Микеланджело открывает возможность полифонической выразительности архитектурной формы.

Чем же продиктовано обращение к поэзии? Трудно предположить, что в скульптуре и архитектуре Микеланджело не нашел себя. Более правдоподобно, что создатель новой художественной манеры догадывался, а скорее всего был уверен в ее универсальности, т.е. правомерности для всех искусств.

Его стихи называли «грубоватыми», «неуклюжими» и даже «неумелыми» по нормам маньеристской остроумной, изысканной поэзии мэтров маньеризма. И неудивительно, т.к. почти каждое стихотворение и особенно многочисленные варианты — это поиски, по выражению Эфроса, «напряженной» поэтической формы, собственного стиля. Для эпитафий Чеккино Браччи им были сделаны около 50-ти вариантов!

Эфрос прав, говоря о том, что строй его поэтической речи и законы поэтики остались непонятыми и недооцененными современниками. И последние историки литературы тоже в своих оценках не жаловали его как поэта.

Упорно трудясь над метафорами, неожиданными сравнениями, осваивая тропы, Микеланджело,

по всей вероятности, стремился найти поэтический эквивалент уже открытому им пространственно-изобразительному полифонизму. Вместе с тем в оценке и интерпретации смыслов поэзии Микеланджело существует расхождение или несогласованность с тем, что принято находить в его скульптуре, живописи и архитектуре. В изобразительных искусствах — «героика», «жизнеутверждающие идеи гуманизма», проходящий через все творчество «пафос борьбы», «протеста» и т.п. А в поэзии — лирический настрой, идеи неоплатонизма (в ранний период, по выражению Эфроса, «галантный стиль обиходной поэзии» и «чистый эрос»). Подтверждение всему этому находят в «Rimee» (отзвук неоплатонизма), в стихах, посвященных Виттории Колонна и Томазо Ковальери.

Правда, тот же Эфрос оговаривается, что установившаяся традиция находить связь с биографией Микеланджело и попытки представить поэтические высказывания как самодовлеющую и отвлеченную систему (философскую или нравственную) имеют мало общего с настоящей природой микеланджеловских идей. Как пример он приводит философский комментарий его стихов, сделанный Бенедетто Варки (в «Lezione») еще при жизни Микеланджело.

Сам Эфрос, ссылаясь на Э. Панофского, впервые обратившего внимание на особое толкование термина «идея», видит в частом употреблении «*concetto*» прямое свидетельство «заземленности» мысли Микеланджело (из многих значений слова он выбирает *план, проект!*). Иными словами, он считает, что художника не могли увлечь чисто философские идеи, тем более их иллюстрирование.

Наверное так оно и есть. Однако не менее важно обратить внимание на связь замыслов с композиционным способом их воплощений, поскольку в других искусствах полифоническая манера явилась единственно устраивающей формой выражения его мироощущения, настроя чувств и тех же идей.

Переход от интимной лирики к «религиозным идеям, облекающимся в форму католической эсхатологии», в целом не меняет композиционной манеры*. Для принципиально иного мироощущения (способа художественного переживания) понадобилась бы «другая композиционная манера». А раз так, то не может быть двух Микеланджело: одного — «страстного богоборца», «убежденного гуманиста, свободного от религиозных догм» и религиозного мистика, смиренно принимающего и исполняющего Волю Божию.

Известно буквально исповедальное признание самого Микеланджело в одном из последних сонетов:

* Эфрос А. Поэзия Микеланджело: Сб. Микеланджело. Поэзия, письма, суждения современников. — М.: Искусство, 1983.

«В утлом челне, через разбушевавшееся море жизнь моя в своем беге достигла общей для всех гавани, где предстоит отдать отчет о злых и добрых делах. Ныне я хорошо знаю, как обременяло меня заблуждением любящее воображение, сделавшее искусство моим идолом и царем и толкавшее меня желать то, чего каждый желает. Любовные мысли, некогда суетные и радостные, что от вас осталось, когда я приближаюсь к двойной смерти? В одной я уверен, другая мне угрожает. Ни кисть, ни резец не даруют покой душе, обращенной к той божественной любви, которая простерла на кресте руки, чтобы взять нас к себе».

Тут, что называется, ни убавить, ни прибавить. Идеалы, ценности, надежды и сожаления — все без утайки и самооправданий.

В.Н. Лазарев считает эти строки «проявлением во всей своей обнаженности глубочайшего кризиса последних лет жизни Микеланджело» (Старые итальянские мастера — М.: Искусство, 1972. — С. 487).

Это и впрямь кризис, если воспринять признание с позиции идеалов гуманизма. Но если попытаться взглянуть на тот же текст непредвзято, то разочарование в прошлых идеалах означает обретение новых и, по мнению Микеланджело, более высоких, истинных.

Для устранения дуализма Эфрос и некоторые другие исследователи считают возможным говорить об «особой религиозности Микеланджело», будто бы совмещающей неоплатонизм и католический мистицизм. На этой основе, по мнению Эфроса, вырабатываются линия поведения и художественная программа, которую он называет «утопической, но страстной борьбой за небо на земле»*.

Тогда в случае архитектуры и изобразительного искусства сходство с формами барокко означало бы сходство или, по крайней мере, духовную близость барокко этой «особой религиозности». Но оставим пока этот вопрос до разбора идейной подоплеку барочного стиля. Более существенно и симптоматично присутствие в поэзии диалогического момента, подразумевающейся двойной позиции — «Я» и «не-Я» (художественная рефлексия). Связанная с диалогической позицией выразительность очень близка тому, что М. Бахтин считает верным признаком полифонизма в литературе.

Искренний интерес к нравственным ценностям христианства, острые переживания, противоречивости жизни, забота о воспитании собственных чувств и обуздании страстей заметны во всем, чем бы ни занимался художник.

* Эфрос А. Поэзия Микеланджело: Сб. Микеланджело. Поэзия, письма, суждения современников. — М.: Искусство, 1983.

Поэзия Микеланджело не просто наполнена контрастами, парадоксами и метафорами. Его поэтические темы и образы также расчетливо построены по принципу контрапоста, как и образы живописи, скульптуры, архитектуры*.

«Я именую радостью беду,
Как к отдыху, тянусь я к передрыгам»... (58)

Микеланджело не морализирует, а делится новыми для него впечатлениями от мира, которые оказались несозвучны прежним представлениям.

«Зло скудно там, где скуден мир добром,
и грань меж них проложена нестрога»... (41)

Нестрогая грань между добром и злом — это отрицание Христовых истин. Для человека, который стоял во главе грандиозного строительства собора Св. Петра и не только не присвоил ни копейки из огромных средств, проходивших через его руки, но и отказывался от причитавшейся ему платы, невозможны компромиссы в этих вопросах. Его предшественники нажили на этом строительстве целые состояния. После смерти Микеланджело фактически не осталось никаких сбережений. Он истово верил, что единственно возможной для него платой будет спасение души.

Нет, здесь другое — свидетельство тяжести борьбы с соблазнами и страстями, проверенное на собственном опыте. Зло прикидывается добром, и чем искуснее обман, тем больше сил отнимает противоборство. Замечательно то, что сами страдания осмысливаются эстетически.

Не фраза, не поэтический прием, а эстетическая программа религиозного подвижничества декларируется в строках:

«Я тем живей, чем длительней в огне,
Как ветер и дрова огонь питают,
Так лучше мне, чем злей меня терзают,
И тем милей, чем гибельнее мне»... (43)

или:

«Я только смертью жив, но не таю,
Что счастлив я своей несчастной долей;
Кто жить страшится смертью и неволей,
Войди в огонь, в котором я горю»... (42)

В этом, казалось бы, неожиданном художественном мироощущении Микеланджело наследует столь же парадоксально исповедальную лирику своего поэтического кумира Петрарки. Он тоже познал «сладость страдания»: «Я так упиваюсь своею душевною борьбой и мукой, что лишь неохотно отрываюсь от них»**.

* Фрагменты из стихотворений Микеланджело цитируются по книге «Микеланджело. Жизнь. Творчество». — М.: «Искусство», 1964. Сохранена нумерация стихотворений, принятая в книге. Переводы А. Эфроса.

** Петрарка. О призрении к миру. Ср. Petrarca, Epistolae de rebus familiaribus, XV. — С. 140.

«Чего хочу — с самим собой в расколе, —
Не знаю. В зной дрожу, горю зимой»*.

Как и его великий предшественник, Микеланджело весь обращен внутрь себя, но он далек от беспрекословного одобрения или поощрения страстей и петрарковского любования богатством и изысканностью своей души.

Различия откровений двух художников в том, что в лирике Петрарки преобладает восторженное и беспечное приятие мирского, удивление многообразию реального мира. Раскол души едва намечен, сомнения в полезности и благотворности гуманистической свободы еще не овладели сознанием. У Микеланджело это преобладающее чувство, и он сосредотачивается на нем в поисках новой гармонии. Петрарка находит в словах Св. Августина о том, что в познании мира нельзя пренебрегать самим собой, прямое оправдание своему бесконечно-увлекательному самоанализу и развивает эту мысль дальше: «...нельзя познать не только мир, но и Бога...», а из «самосознания происходит смирение и страх Божий»**.

Муки, доставляющие радость, горе, принимаемое покорно и смиренно, стремление к идеалу как подвиг самоотрешенности — подобное мироощущение скорее сродни средневековой поэзии, чем ренессансной.

Во главу угла поставлен парадокс жизни, открывшийся на путях теперь уже религиозного возрождения, и лирический герой получает облегчение от публичной исповеди, как никто другой ощущает былую отверженность от истины и возможность искупления:

«Я отлучен, изгнанник, от огня;
Я никну там, где все произрастает;
Мне пищей то, что жжет и отравляет;
И что других мертвит, — живит меня...». (46)

В другом месте:

«Кто б жить одним лишь умираньем мог».
«...но вечно жив, в ком смерть живым бьет светом».
«Хочу хотеть того, что не хочу». (47)

Многие важные особенности барокко, возникновение которых связывают с именем Джованбаттиста Марино, уже известны Микеланджело. Только у Марино — легкость и непринужденность парадоксального восприятия, а у Микеланджело — драматическое либо гротескное переживание картины развергшейся бездны. В самом принятии противоречия много горечи и сожаления. Слишком живы воспоминания о неомраченном сомнениями античном идеале, ангажированном гуманистами, еще находят отклик творения учителей и наставников в искусстве, но и бесповоротно обращение к другой (постренессансной) жизни.



Микеланджело. *Сидящая женщина*.
Рисунок пером

* *Петрарка*. Сонет LXXXVIII — 102. Пер. В. Иванова. — М., 1915. — С. 243.

** *Petrarca*. De vera sapientia, Basilens. — 1554. — С. 325.

8. КОМПОЗИЦИЯ ПОВЕДЕНИЯ

Многие исследователи жизни и творчества Микеланджело (в их числе Стендаль и Ромен Роллан) усматривают в общеизвестных срывах, выходках, в проявлениях страха и гнева «верные доказательства гениальности». Еще бы, человек, одаренный сверх всякой меры, и в своих поступках должен быть чрезвычайным. Появился даже специальный термин — «Комплексы Микеланджело».

Соглашаясь с существовавшим мнением о Бернини и Борромини (Melizia Memoril II. 176, 158), Вёльфлин отмечает, что все лучшие мастера барокко отличались нервностью: «Есть сообщения и о меланхолии, например, у Борромини, который кончил самоубийством. Микеланджело был очень нервен, раздражителен и подвержен смене настроений» (Ломброзо «Неврозы Микеланджело»^{*}).

Но не вернее ли поставить поступки Микеланджело в связь с манерой художественного видения, с найденными им законами композиционного мышления и жадой нравственного возрождения?

Чаще говорят о воздействии обстановки, условий и уклада жизни на творчество. В целом и для ординарных случаев это справедливо. Но, во-первых, Микеланджело по-настоящему, полной мерой жил, прежде всего, только в своем искусстве. Во-вторых, именно там, а не в обыденной жизни, был найден способ видеть новую красоту, извлекать из реальности необычные и нужные художественные впечатления.

В отношениях с родными — слишком много противоречий и непоследовательности (от иступленной жертвенной любви до проклятий и отречений), сменяющихся смирением и самоотверженно-

стью. Папа Лев X утверждал, что Микеланджело «страшен, с ним нельзя иметь дела».

Отношения с царедворцами, коллегами-художниками и всемогущими папами — напряженные, неровные и порой рискованные. Но когда умерли все конкуренты, завистники и соперники, интриговавшие против него, Микеланджело неожиданно для себя почувствовал тоску и пустоту. Бесконечное уважение учеников и восторги поклонников не могли заменить очень нужного для жизни и искусства сопереживания, идеологического напряжения духовных сил.

Из диалогов о Данте Донато Джанноти, в которых участвовал Микеланджело, знаменательно его признание: «...я из всех когда-либо родившихся на свет Божий больше всех склонен к тому, чтобы любить людей. Всякий раз, как я вижу человека, обладающего каким-нибудь талантом, находчивостью ума, умением сделать или сказать что-нибудь более кстати, чем другие, **я вынужден в него влюбиться и настолько остаюсь в его власти, что принадлежу уже не самому себе, но целиком ему**».

В этом соучастии (до самоотречения) в талантливых поступках других — весь Микеланджело. Постоянно проявляющееся соседство жизнелюбия, острое осознание своей греховности и потребность покаяния — незнакомые всепоглощающему ренессансному честолюбивому самоутверждению — признак становления нового жизнеощущения, для которого сопричастность и сочувствие — условие и гарантия славных и достойных дел. В последние годы Микеланджело многократно «проигрывает» в своих произведениях и размышлениях мистический парадокс бытия — жизнь в смерти и смерть в жизни. Не это ли великий главный контрапост, явленный нам в Божественном откровении?!

^{*} Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. — Изд. «Грядущий день». — С. 31.

9. ПОВОД К ДРАМАТИЗАЦИИ МИРОВОСПРИЯТИЯ (ДУХОВНЫЙ МИР — НАСТРОЙ ЧУВСТВ — «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВОЛЯ»)*

В конце жизни, по свидетельству Кондиви, Микеланджело признается, что самым сильным и незабываемым было впечатление от проповеди Савонаролы: «К нему всегда испытывал самое глубокое уважение и на всю жизнь осталось воспоминание о его живом голосе».

Это не просто яркий эпизод биографии, а, возможно, один из определяющих моментов становления творческой личности, переосмысляющей ценности гуманизма. Микеланджело был свидетелем «распушенности и дурного правления Пьеро деи Медичи», изгнанного за это из Флоренции. Он видел цинизм и безнравственность гуманистов на папском престоле и ростовщический дух нарождающейся финансовой олигархии (именно ростовщичеством было нажито богатство семейства Медичи). Савонарола органически связан с эпохой и во многом характеризует ее духовную атмосферу. В этом смысле самое его появление во Флоренции в последнее десятилетие XV в. исторически закономерно. Его проповеди (с 1489 г.) в монастыре Св. Марка имеют небывалый успех у всех слоев населения, главным образом среди простолюдинов, ремесленников, крестьян, бедноты. Основное содержание проповедей — обличение греховного образа жизни, стяжательства, разврата, тунеядства, цинизма, богохульства и безверия. Энтузиазм, с которым воспринимались его слова, поразителен. Проповеди западали глубоко в души, находили живой отклик в сердцах и принимались как руководство к практическому противодействию апокалипсическому процессу.

Широко распространенное представление о Савонароле как религиозном фанатике, мракобесе, нетерпимом к искусству, науке, литературе, философии..., мало правдоподобно хотя бы уже потому, что плохо увязывается с успехом его выступлений во Флоренции — в городе, живущем искусством и превосходящем образованностью, культурой и талантами другие города, включая Рим.

Даже краткого перечня имен флорентийцев, прославивших искусство Италии (Данте Алигьери, Джотто, Ф. Брунеллески, Л. Гиберти, Л.Б. Альберти, Д. Донателло, С. Боттичелли, А. Верроккьо,

Л. делла Роббиа, Микелоццо ди Бартоломео) достаточно, чтобы усомниться в возможности успеха в этом городе проповедника, считавшего искусство грехом (рис. 83).

Микеланджело, для которого искусство было смыслом и целью жизни, навряд ли мог проникнуться уважением к человеку, отрицающему искусство и порицающему профессию художника. К тому же среди последователей Савонаролы (помимо самого Микеланджело) мы находим С. Боттичелли, Фра Бартоломео и даже гуманистов Анджело Полициано и Марсилио Фичино. Ярлыки «религиозных фанатиков», «мракобесов» и «реакционеров» в данном случае неуместны даже с позиций исторического материализма.

Что же случилось? Откуда и почему такой упадок нравов и распушенность в кругах образованных и просвещенных?

Античное наследие, воспринятое как национальная культурная традиция, обогатило выразительные средства искусства, дало толчок новой образности, придало религиозной тематике светлый и жизнеутверждающий настрой. Новая гармония, по замыслу создателей стиля, должна была улучшать и исправлять нравы.

Непременная и неослабевающая в искусстве Микеланджело тема борения возникает не вдруг и не на пустом месте. Его любимый Петрарка, признанный выразитель чувств новой эпохи, еще раньше замечает и переживает раздвоенность собственной души, и беспокойство по этому поводу подрывает безоглядное доверие к окружающему миру. Два великих художника предчувствуют и остро переживают выявившуюся конфронтационность своего духовного мира. Для обоих она драматична, но для Петрарки духовная коллизия рисуется неразрешимой и потому особенно мучительна. Свидетельство тому — частая смена настроений. То он весь поглощен рассматриванием и изучением своих духовных богатств и озабочен выражением их индивидуальных языков. То в той же индивидуальной духовности вдруг возвышает голос аскет, ведущий борьбу с художником, провозгласившим свободу самовыражения. В этом некоторая неоднородность поэтики Петрарки. В его представлении о гармонии уже обозначилась полярность эстетического идеала, открытого в античности, и христианского мироощущения. С дальнейшим распространением идей и жизненных принципов гуманизма углубляется и конфликт с религией.

Микеланджело превосходит своего великого предшественника тем, что находит противоречивым духовным устремлениям новую стилевую форму (художественно-композиционную манеру переживания).

* Понятие «художественной воли» (Kunstwollen) было введено А. Риглем для прояснения проблемы стиля. В данном случае оно подразумевает устремленность художника к стилизовому самовыражению.

Смысл и значение расхождения идей гуманизма с морально-нравственными императивами христианства были поняты и оценены не сразу. Социальные последствия этого расхождения оказались совсем небезобидными. Я. Буркхардт дает правдоподобную и выразительную характеристику процесса духовного перерождения: «После того, как несколько блестящих поколений поэтов-философов, начиная с XIV в., распространили культ классической древности в Италии и в целом мире, дали известное направление образованию и воспитанию, не раз руководили государственным устройством и восстановили, сколько могли, памятники классической литературы, весь этот класс людей стал испытывать на себе в XVI в. всеобщие громкие нарекания, хотя в это время еще никак не могли обойтись без их учения и знаний. Все говорят, пишут и сочиняют, следуя их правилам, но лично с ними никто не хочет сближаться. К двум главнейшим обвинениям — в злобредной гордости и в распушенности — присоединяется третье: обвинение в неверии как реакция на начинающееся антиреформационное движение». Среди причин, приведших к падению авторитета гуманистов, Буркхардт называет стремление к наслаждениям, возникающее под влиянием древности: «... оно уничтожало прежние нравственные понятия, не давая ничего взамен, также как и в религиозном отношении оно влияло существенным образом в скептическом и отрицательном смысле...».

«Весь склад жизни гуманистов был обыкновенно таков, что только сильнейшие нравственные натуры могли пройти этот путь, не покоряясь вредным влияниям»*.

К числу таких натур можно было бы отнести и Микеланджело с той лишь оговоркой, что для него стойкость и сопротивляемость вредным влияниям не означали верности всему мировоззрению гуманизма.

Нетерпимость и обличение были не в отношении образованности, а направлены против богохульного содержания литературных творений и переводов античных авторов, сопровождаемых апологетическим комментарием гуманистов, против эротической тематики в изобразительном искусстве, свободного толкования греха, морали и нравственности, наконец, против откровенных попыток опровержения и интеллектуальной дискредитации догматики церкви и Священного Писания.

Ситуация, в которой взаимно уживаются христианская традиция, идеи гуманизма и античная культура, сложна и немаловажна для понимания художественного процесса и его стилевых закономерностей.

В связи с общим обмирщением церковной жизни Я. Буркхардт говорит о растущей веротерпимости и даже безразличии в вопросах веры, которые придают религиозному чувству «индивидуалистическую замкнутость». Так незаметно начинает притупляться нравственная ответственность и перестает осознаваться потребность покаяния. Уже современников Данте и Петрарки буквально завораживает фундаментальность и логическая стройность античной философии, и почти столетие спустя молодой Микеланджело становится свидетелем оживленных философских споров, кажущихся современникам чрезвычайно актуальными.

Отмечая терпимость и безразличие, Буркхардт, конечно, имел в виду предшественников Микеланджело и уж никак не тот пассионарный радикализм мыслей, который являет его современникам Савонарола. Оба — знаковые фигуры, символизирующие начавшуюся ревизию духовной атмосферы. Для них уже очевидны негативные последствия интенсивной секуляризации культуры и рационалистической духовности, утверждающей свободу воли. Данте еще верит в обязательную благоприятность свободы, но при условии нравственной ответственности, а его потомки уже не заботятся о нравственных последствиях своих мыслей и поступков. Вместе с тем тот же Буркхардт считает знаменательным, что Платоновская Академия во Флоренции вполне официально поставила целью «пронизать дух античности христианством». В этом смысле она представляется ему «оазисом гуманизма своего времени»*.

Своеобразием соприкосновения христианской и античной культур является тот факт, что ослабление веры (официальная, «теплохладная» обрядность) возмещается феноменальной творческой активностью. Художественное творчество представляется полноценным аналогом искупления и покаяния (пример тому — убежденность Микеланджело, что он сможет оправдаться на Страшном Суде бескорыстностью своего труда над собором Св. Петра).

Художественный гений Италии буквально выплескивается через край и пронизывает все поры общественной жизни. Залитые светом пространства ренессансных церквей наполняются новым жизнеутверждающим искусством. В церковное строительство с энтузиазмом вкладывается весь новоизобретенный арсенал композиционных и стилевых средств. И это не просто дань привычной воцерковленности художника. Искусство привлекает и увлекает тем, что дает духовное (нравственно-моральное) удовлетворение, сопостави-

* Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. — СПб., 1904. — Т. 1. — С. 333.

* Буркхардт Яков. Культура Возрождения в Италии. — М.: Юрист, 1996. — С. 337.

мое с очищением от греховности. В этом контексте и античное искусство воспринимается тенденциозно очищенным и в такой адаптации становится близким и ностальгически желанным.

Но в той же жизнерадостности возрождаемого античного мироощущения присутствует антихристианское (языческое) представление о благе и нравственности (показательно распространение «эпикурейства»), вскоре обернувшееся скандальными выходками прямого богохульства.

Наиболее чуткие к гармоническому устройству духовного мира и богато одаренные художественные натуры (Данте, Петрарка и даже Боккаччо последних лет его творчества) предчувствуют нестроение и с сокрушением замечают в себе симптомы внутренней дисгармонии. Для Микеланджело это ощущение становится поводом для переосмысления прежней художественной системы, той самой, которая претендовала быть выразителем новой жизни («*Vita nuova*»). По сути дела в композиционно-стилевом плане он переориентирует свое искусство в непреходящие духовные ценности, которые Г. Зедельмайр назвал «постоянной переменной стиля».

Одновременно, и это не менее важно, обличались и осуждались светские властные претензии церкви, стяжательство и распущенный образ жизни духовенства, главным образом папы и его окружения (папского клира), прикрывающих формальной обрядовостью и показной религиозностью отсутствие веры. Обвинения не требовали фактических доказательств. Папский двор давно стал притчей во языцех. Яркой иллюстрацией его падения служат развратное поведение папы Александра VI и даже его смерть, когда он по ошибке принял яд, которым собирался отравить своего кардинала. Имя развратного могущественного претендента на папский престол Чезаре Борджиа стало синонимом всего порочного и циничного.

В исторических исследованиях эпохи падение нравов обычно рассматривается вне связи с идеями гуманизма. Вместе с тем широко пропагандируемое раскрепощение личности, культ индивидуализма, оправдание низменных инстинктов (ничто человеческое... не чуждо) — это тоже идеология гуманизма. В какой-то мере культ индивидуализма, честолюбия и наживы — одна из главных причин разорения Италии, неспособности к объединению и сопротивлению внешней агрессии.

После изгнания Медичи из Флоренции в городе установилось теократическое правление во главе с Савонаролой. Патриотический энтузиазм Микеланджело этого периода общеизвестен. Горячая вера, призывы к справедливости, к возрождению религиозного чувства и нравственного образа жизни имели широкий общественный резонанс.

Смысл проповедей Савонаролы сводился к очищению церкви и укреплению веры. В этой связи некоторые историки не без оснований считают флорентийские события 1490-х гг. своеобразной репетицией последующих конфронтационных процессов реформации и контрреформации. И в самом деле, это, по-видимому, самый ранний всплеск спонтанной мобилизации религиозного чувства, своеобразная защитная реакция на деструктивные последствия богоборческих и откровенно атеистических идей, сопутствующих гуманизму.

Рельеф «Битва кентавров» (1492) и другие ранние произведения Микеланджело отмечают переломный момент в его творчестве. Они почти совпадают по времени с драматическими флорентийскими событиями.

Резко и конфликтно менялся не только уклад жизни, но сама духовная атмосфера («дух Времени»). Перемены происходили не только вовне, но и в самом художнике, в его мироощущении и манере восприятия. Микеланджело ощущал себя участником Нового Возрождения, приобщающего к особой духовности, противоречиво соединяющей эстетические идеалы гуманизма с его культом античности, опыт мастеров Кватроченто и непреходящие нравственные ценности христианства. Многие коллизии этого перерождения исповедально отражены в его поэзии. Но более увлекала и притягивала открывающаяся на этом пути перспектива фундаментальных художественных открытий. По-видимому, с этого момента начинается самостроительство художественной личности, взвалившей на свои плечи работу, требующую усилий нескольких поколений художников — дать язык и образность новому мироощущению, которое мы связываем с изобразительной полифонией.

Проследивание связи художественной личности и самого произведения с внешними факторами (событиями и обстоятельствами), подчас даже далекими от искусства — давно накатанный и правдоподобный способ объяснения искусства.

Начиная с И. Винкельмана, именно на этом пути обретается достоверность и доказательность суждений и оценок. Но в ряде случаев и художественная форма, и само «поведение» ее творца выглядели немотивированными. По-видимому, имея в виду эти неудачи, Г. Вёльфлин допустил автономность и самодостаточность развития формы. Получилось тоже правдоподобно и выразительно. В качестве причины смены стилей была предложена концепция противопоставления и чередования в истории двух манер художественного видения («ренессансной» и «барочной»). И в том, и в другом случае духовному миру самого худож-

ника и происходящим в нем процессам не придавалось большого значения. Художнику отводилась роль своеобразного резонатора происходящего вовне и оформителя соответствующей манеры видения. Представить Микеланджело безынициативным исполнителем или пассивным выразителем всего того, что принято называть «велением времени», особенно трудно, если не сказать — противостественно. Без преувеличения, эта фигура — наиболее удобный объект для изучения феномена самовыражения.

Приходит время, и Карл Юсти посвящает двухтомное исследование психологической проблеме Микеланджело, понимая под этим становление личности во всей полноте ее духовного мира, мировоззрения, отношения к религии, философствования, осознания цели и смысла искусства*. Погружение в эту проблематику заставило усомниться в правильности однозначного и ортодоксального подхода к искусству (в смысле верности идеалам гуманизма). По-видимому, именно с Юсти берет свое начало обязательность отмечать в творчестве Микеланджело сложность, противоречивость и трагедийность. Прежде обращали большее внимание на контрастность раннего и позднего периодов творчества, Юсти же говорит о соседстве, почти одновременности полярных настроений, о борении, сомнениях и о страстном желании найти им гармоническое разрешение. Отсюда постоянное соседство психологических крайностей — высокое парение и депрессия (возможно от сознания неподъемности взятого на себя труда и сложности им самим же поставленной задачи синтезировать ренессансное и иное, оказавшееся барочным, мироощущения); смелость и страх (от усвоенной в юности самоуверенности, поощряемой идеологией гуманизма, и от сознания губительности гордыни и непостижимости Божественного Провидения). Юсти особенно озабочен правильностью понимания образов и смыслов. Для этой цели он сосредотачивает все внимание на уточнении и проверке уже известных интерпретаций, опираясь на результаты изучения им же сформулированной психологической проблемы Микеланджело. Подробности и выводы этого анализа оказались настолько значительными, что дали повод для пересмотра существовавших представлений о стиле «Ренессанс» и его границах.

Примерно в те же годы (1902) появляется монография Генри Тоде «Микеланджело и конец Возрождения», а вслед за ней 7 томов сосредоточенного и непредвзятого изучения духовного мира художника и его нравственных постулатов — воз-

вышенной любви, стремления к прекрасному, жажды религиозного обновления*. Последнее имело решающее значение для смысла образов и направления эволюции взглядов и представлений об идеале и задаче искусства. Тоде обнаруживает в творчестве Микеланджело столкновение и противоборство античного (языческого) и христианского мироощущений. Но самое существенное — это найденные Тоде и ускользавшие от других исследователей свидетельства преодоления язычества и обращение к христианской художественной традиции. Схема эволюции Микеланджело, по Тоде, такова: юность под влиянием античности (увлечения, идеализация, культ античного); начиная с надгробия Юлия II — взаимное проникновение античного и христианского начал (роспись плафона Сикстинской капеллы находится в русле «Ветхозаветного мифа»); в работе над капеллой Медичи обозначившееся мистическое мироощущение перерастает в «Космический миф», сменяющийся «Евангельским мифом». По поводу уместности терминологии и самого мифологического ряда (по-видимому, заимствованных у Ницше) можно спорить. Сомнительно, чтобы в юношеские годы устремления художника начисто исключали христианские духовные ценности, а их утверждение в вере находилось в прямой зависимости от темы Сикстинского плафона. Ценность эволюционной схемы Тоде в том, что она предполагает растущую неудовлетворенность ренессансным мироощущением (новоязычеством гуманизма) и дает повод поставить ее в связь с художественным языком и образным мышлением Микеланджело, т.е., принимая терминологию Ригля, увидеть в произведениях целенаправленное композиционное проявление «художественной воли» (*Kunstwollen*)**. Неожиданный взгляд на эволюцию Микеланджело значительно проще и естественнее объясняет происхождение тем и образов последнего периода, но одновременно означает радикальное изменение смысла и направленности общеизвестных протестного пафоса, патетики и драматизации образов. Тоде сразу же обвинили в том, что его подход лишил Микеланджело «реальных черт человека своего времени», что в его трактовке Микеланджело «повис вне времени» и т.д. На самом деле Тоде и Юсти обнаружили, что стилевая эволюция — обновление языка, образности, композиционного мышления — онтологического характера. И важно не то, что очевидно и лежит на поверхности (исторические события и жизненные обстоятельства), а

* *Thode H. Michelangelo und das Ende der Renaissance.* — Berlin, 1902—1912; *Thode H. Michelangelo. Kritische Untersuchungen der seine Werke.* — Berlin, 1908—1913.

** В этой связи в советской науке решительно критиковалась позиция историков, относящих начало барокко к 20-м гг. XVI в.

* *Jusii K. Michelangelo. Beitrage zur Erklarung der Werke und des Menschen.*

нечто мистическое, принадлежащее духовному миру, то, что позднее будет названо Г. Зедльмайром «независимой переменной структурного принципа стиля». Идея собственным и, что особенно существенно, некомпозиционным путем и по своему анализируя один и тот же фактический материал, оба исследователя высказали мысли, неожиданно созвучные мироощущению и художественному переживанию, напрямую связанному с полифонизмом. Преодоление античного язычества и возрождение христианского мироощущения композиционно проявляются в трансформации ордерного мышления в полифоническое, или, говоря иначе, микеланджеловская религиозность предполагает и новую выразительность — стилевую реформу. Идея Тоде о продлении готической художественной традиции на ренессансную эпоху опять же служит косвенным подтверждением полифонической природы обоих стилей*. Полный возврат к готической композиционной манере и тем более мироощущению готического художника невозможен. Полифонизм Микеланджело вмещает и трансформирует многие ренессансные достижения. Реминисценции античности — ордерная тектоника и перспектива как объект инверсионного вмешательства — предопределяют новый виток полифонизма. И вместе с тем не только сохраняется приверженность религиозной тематике (она столь же распространена и в Ренессансе), но в нее привносится принцип, композиционно организующий активное сопереживание (сопричастность). В этом смысле религиозная тематика для Микеланджело вовсе не вынужденная, она уместна и целесообразна его композиционной реформе.

Творчество Микеланджело замечательно подтверждает мысль Г. Зедльмайра о том, что история искусства, как и история стилей, имеет своим содержательным предметом Историю Духа, а «человеческий дух определяется через отношение его к Богу». Но такого рода история не может дублировать историю религии, т.к. чистая духовность, применительно к искусству, обречена материализовывать свое бытие через специфически формальный и образный материал, обусловленный социальными, национальными, расовыми и др. факторами.

Исследователь и комментатор Зедльмайра С. Ванеян отмечает, как «важно добраться до тех факторов, что формируют истоки всех событий эпохи». Сам Зедльмайр делает особый акцент на том, что серьезное восприятие истории «означает

не стремление искусственно ее гармонизировать, но, наоборот, видеть в ней борьбу духов, рассматривать ее как низвержение и возрождение, а каждую эпоху — как частный Страшный Суд»*. Это не просто иное, отличное от привычного, понимание исторических причин и сил, направляющих эволюцию стиля, но заметное приближение теории стиля к реальному творчеству, по крайней мере, к прояснению понятий «мироощущение художника» и «художественная воля».

Г. Вёльфлин, как будто предвидя такого рода подход, предостерегает от возможной вульгаризации связи духа времени и стиля: «...еще более потерянными чувствует себя тот, кто ищет нитей, связующих общие историко-культурные факты с проблемами стиля... Какая связь готики с феодализмом и схоластикой? Какой мост можно перекинуть между барокко и изуитизмом?». И тот, и другой правы: Зедльмайр в том, что проблема стиля неизбежно выводит на духовность; Вёльфлин в том, что духовность барокко пока не просматривается. К этому вопросу мы еще вернемся позднее.

А. Эфрос пишет, что в последние годы (после кончины Виттории Колонна) «савонароловская печать» ложится на все последние произведения Микеланджело (в первую очередь стихи-раздумья). «Теперь они повели борьбу с верховным промыслом..., они наполнены противоречиями; в них покорность борется с сопротивлением, признание благодати возврата в Божье лоно перебивается нежеланием расстаться со счастьем жить...». И далее: «...в его скульптуре, в его живописи, в его стихах идут жаркие счёты с богом; в них обличения жизненного зла, восхваление жизненного добра, требование немедленного земного возмездия за первое и земной награды за другое — утопическая, но страстная борьба за небо на земле»**. Такого рода транспонирование духовности в сферу материальных интересов — типичная черта рационалистического восприятия искусства.

Не допуская возможности духовного перерождения художника и не делая попыток связать смысл произведения с композиционной манерой выражения, комментаторы без колебаний и раздумий превращают Микеланджело в богоборца и чуть ли не в революционера-атеиста.

А как можно с позиции рационализма и гуманистических представлений об естественности честолюбия и эгоцентризма объяснить отказ от вознаграждения за возведение собора Св. Петра

* Аналогичную, но еще более радикальную, попытку растянуть готическую эпоху мы встречаем у В. Воррингера. Он видит готическую традицию даже за пределами XVI в.

Worringer W. Abstraktion und Einfühlung. — München, 1908; Worringer W. Formprobleme der Gotik. — München, 1910.

* Зедльмайр Г. Искусство и истина. — М.: Искусствознание, 1999. — С. 107, 108.

** Эфрос А. Поэзия Микеланджело: Сб. «Микеланджело. Поэзия, письма, суждения современников». — М.: Искусство, 1983. — С. 90.

(труд, оказавшийся непосильным для не забывавших свой интерес предшественников) и пропустить слова самого Микеланджело о том, что он надеется на награду на небесах? Вот и все «счеты с Богом», надуманные и навязанные заинтересованным интерпретатором.

Гуманизм с самого начала неоднозначен в понимании свободы личности и в отношении к религии. Кроме того, он претерпевает значительную эволюцию, со временем перерождаясь в циничное и крайне индивидуалистическое мировоззрение, вызывающее всеобщее осуждение.

У истоков его мы встречаем людей, совмещающих разностороннюю образованность со строгими моральными принципами, ценителей античной учености, ведущих высоконравственный образ жизни. Я. Буркхардт в этой связи указывает на Витторио да Фельтре (1397—1442), ставшего наравне с Альберти образцом «совершенного человека», которому подражали современники в охватившей всех устремленности к знаниям и общественной добродетели. Его самоотверженное педагогическое служение, разносторонняя образованность, бескорыстность, аскетический образ жизни и высокие моральные качества снискали ему всеобщее уважение. За классической образованностью, считавшейся «благороднейшим достоянием жизни», к нему стекались и простолюдины, и дети могущественных монархов.

Другой знаменитый и авторитетный гуманист — Гуарино (1374—1460) — выделяется ученостью даже среди своих коллег-гуманистов. На медали, выпущенной в его честь, была сделана надпись: «Источник учености греческой и римской». Вместе с тем, по свидетельству Буркхардта, Гуарино «ревностно изучал Библию», неоднократно выступал в защиту религии от атеистически настроенных адептов греческой античности.

Многообразное творчество Микеланджело и сама жизнь великого художника говорят о том, что его мироощущение сложнее, а искусство глубже сложившегося представления о том, что лучшее из им созданного связано исключительно с исповеданием гуманизма во всей раскрепощенности его

идеологических императивов без каких-либо попыток критического осмысления.

Да и сама хрестоматийная схема эволюции его искусства — утверждение «прогрессивных гуманистических идеалов», борьба с заведомо «реакционной оппозицией» (клерикальной и феодальной), затем поражение и безысходность — при непредвзятом подходе к фактам не кажется безупречной и убедительной.

Как уже отмечалось ранее, некоторые исследователи пытались напрямую связать стиль и образность Микеланджело с будто бы обязательными для его произведений конфликтностью и драматизмом. И то, и другое, бесспорно, присутствует в некоторых его работах. Но какой, к примеру, драматизм и конфликтность в рельефах «Мадонна у лестницы», в композициях «Мадонна с младенцем» (их несколько), «Святое семейство», в позах сивилл, пророков Исаяи, Даниила, Захария, в скульптурах «Бахус», в позах Мадонны Медичи, Лоренцо и Джулиано Медичи (в капелле Медичи) и, наконец, в архитектуре Капитолия, собора Св. Петра и Порто Пиа?

В леонардовской «Битве при Ангиари» или в композиции «Победа императора Ираклия над Хозроем» Пьеро делла Франческа конфликтности и драматизма буквально через край, но это уже совсем другое, в сравнении с Микеланджело, мироощущение и другой тип художественного переживания. Точно также бесспорный драматизм «Персея» Бенвенуто Челлини, фресок Джотто, рельефа «Жертвоприношение Авраама» Гибerti, композиции Боттичелли «Гибель Кория, Дафана и Авирона» — другой природы, он явно чужероден композиционной манере Микеланджело. Не будет большим преувеличением заметить, что искусствознание традиционно игнорирует и недооценивает строго композиционный анализ. Вместе с тем именно такой максимально приближенный к реальному творческому процессу разбор композиции обладает наибольшей достоверностью и, как оказалось, приводит к выводам, противоречащим привычным представлениям об искусстве великого мастера.

10. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ

«Где у историка искусства что-либо соответствующее учению о гармонии и контрапункте, которым обладает историк музыки?»

Г. Вёльфлин

Во всем эпистолярном наследии Микеланджело нет ни слова о правилах или открытии им новых законов композиции (исключение — его реплика о том, что тот, кто не был скульптором и не понимает строения человеческого тела, не поймет его архитектуры, а также свидетельства Бернини об употреблении Микеланджело термине «контрапост»). А ведь его произведения не просто лучше, качественнее и выразительнее произведений и современников, и предшественников. Они совсем другие и по воздействию, и по выразительности. Многочисленные исследователи его творчества, признавая его великим и гениальным, не задавались вопросом, почему и на каком основании он резко самобытен и всегда убедителен в своих новациях. На все эти вопросы со всей откровенностью сам Микеланджело ответил в своих произведениях.

Для начала отметим несколько моментов: художественная манера Микеланджело при всей нетрадиционности и кажущейся произвольности на самом деле строго закономерна, т.е. во всем и всегда подчинена принципу полифонизма, существование которого в изобразительных и пространственных искусствах наука не предполагала. Эти проблемы не ставились и профессионально никогда не исследовались*.

Введенные Микеланджело искаженные неканонические ордерные формы, композиционно странные их сочетания, нарочито экспрессивные и трудные позы скульптур и фигур на фресках, нарушения тектоники, непривычные пропорции и заметное падение интереса к перспективе как способу восприятия пространства оказались языком изобразительного полифонизма, новой композиционной выразительностью, имеющей собственные законы.

Характерная особенность образного мышления Микеланджело, на которую прежде всего обращает внимание в его архитектуре — это антропоморфизм. Все, что он делает, обязательно подразумевает и имеет аналогом выразительность человеческого тела. Его архитектурные формы почти всегда «одушевлены».

На первый взгляд может показаться удивительным, что принцип контрапоста, найденный

при изучении композиции человеческого тела, оказался пригодным для архитектуры. Архитектура Микеланджело вообще трудна для восприятия, но дело усугубляется еще и тем, что его понимание выразительности почти всегда предполагает уподобление человеческому телу. Привычный язык тектоники, которым так дорожили его предшественники, уступает место антропоморфному истолкованию ордерных форм. В античной архитектурной теории человеческое тело — эталон гармонического строения. С антропоморфизмом в известной мере связана выразительность пропорций.

Другой тип теоретического осмысления этой аналогии имеет отношение к гештальтпсихологии и психоанализу восприятия архитектурной формы. Г. Вёльфлин пишет по этому поводу: «Весь внешний мир мы обозначаем по принципам выразительности, перенятым у человеческого тела... Архитектура подвержена тому же закону бессознательного наделяния душой предметов внешнего мира... Работая над материальными массами, она имеет исключительное, прямое отношение к телесному облику человека... Принципиально... смысл сведения форм стиля к формам человеческого тела покоится на том, что тело несет непосредственные отражения душевной жизни данной эпохи»*. М. Дворжак и Г. Зедльмайр в этом случае предпочитают понятие «духа времени».

В другом месте Вёльфлин отдает предпочтение «настроению эпохи». «Удивляешься как чуду тому, что Микеланджело удалось сковать свои строения пластикой... он заставил архитектуру служить выражением любимых своих мыслей... они передают индивидуальные настроения с силой и остротой, которых в архитектуре не достигал никто ни до него, ни после него»**.

К той же мысли приходит и Вольф: «Смысл сведения форм стиля к формам человеческого тела покоится на том убеждении, что тело несет непосредственное отражение душевной жизни эпохи»***.

У Б. Бернсона мы встречаем наблюдение о том, что «антропоморфизму предмет или явление, мы тем самым приближаем его к произведению искусства». На антропоморфизме как естественном для человека восприятии и переживании архитектурной формы и ее пространства выстраивается философская концепция архитектуры А. Габричевского****.

* В искусствоведческой литературе иногда можно встретить более или менее удачные (с точки зрения попадания) сравнения произведений архитектуры с музыкой того же Баха или какого-нибудь другого полифониста. Но такого рода сравнения всегда бездоказательны, а чаще ошибочны, поскольку авторам неизвестно, каким может быть полифонизм в пространственных искусствах.

* Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. — СПб., 1913. — С. 76—79.

** Вёльфлин Г. Там же. — С. 83.

*** Вёльфлин Г. Там же. — С. 79 (Вёльфлин цитирует Вольфа в той же работе).

**** Габричевский А. Пространство и масса в архитектуре // Искусство, 1923. № 1; Габричевский А. К вопросу о строении художественного образа в архитектуре. — Искусство, 1927. Кн. 2, 3.

В свете этих идей становится понятно, почему «дух времени», мироощущение или «настроение эпохи» были почувствованы и получили выражение раньше всего в скульптуре и живописи, а уж потом транспонировались в другие искусства.

Если реформаторский пафос Микеланджело в какой-то мере сознавался современниками, то смысл реформы и сами композиционные открытия были поняты и оценены не сразу и немногими.

К. Тольнай приводит противоречивые мнения современников, из которых видно, что «приверженцы классицизма Витрувия с негодованием отвергали его искусство: его формы называют ублюдками античных форм, его восприятие — варварским». В тоже время Вазари «ставит ему в вечную заслугу, что он вступает на новые пути в противовес античности, Витрувию и современникам»*.

Тольнай в этой связи отмечает осознанный интерес к готике: «Готика не является для него ферментом причудливого оживления античной простоты, ...но означает... искусство динамического оживления строительных элементов. Архитектура Микеланджело... образует замкнутый самостоятельный мир, который в себе самом несет свой смысл. Среди двух эпох — Ренессанса и барокко, она (архитектура. — В.Л.)... проникнута насквозь стремлением к

созданию обособленного мира... мира имманентных сущностей, ...она также далеко от Ренессанса, как и от барокко». И затем неожиданно предлагает воспринимать его искусство «не как промежуточный этап, соединяющий две эпохи, а скорее как диалектическую антитезу, которой, правда, неизбежно предшествует этап Ренессанса, и за которым следует дальнейший этап — барокко»*.

Тот факт, что Микеланджело демонстрирует полифоническую манеру в разных видах искусства, говорит о том, что это не индивидуальный почерк одного художника, а явление стилевого значения.

Распространение и активная эксплуатация наследия Микеланджело (особых форм и новой композиционной техники) в эпоху барокко дают основание предположить, что пространственные и изобразительные искусства конца XVI—XVII вв. тоже развиваются в направлении и русле полифонического мышления.

В отличие от ренессансного, этот стиль родился непрограммированно, и последующие десятилетия являют собой неоднородную и даже противоречивую картину художественной жизни, которую Б. Виппер определяет как «борьбу течений» (рис. 84).

* Тольнай К. Проблема стиля в архитектуре Микеланджело: Сб. Архитектурное творчество Микеланджело. — М.: Всесоюзная Академия Архитектуры, 1936. — С. 114.

* Тольнай К. Проблема стиля в архитектуре Микеланджело: Сб. Архитектурное творчество Микеланджело. — М.: Изд. Всесоюзная Академия Архитектуры, 1936. — С. 116—117.

а



б



Рис. 83 а — портрет Савонаролы; б — сожжение Савонаролы на костре во Флоренции



Рис. 84. Микеланджело. Эскиз к Воскресению



Рис. 85. Игнотто. Портрет Микеланджело. Дом Буонарроти. Флоренция

II часть
Ситуация после
Возрождения
и реформы
Микеланджело
(середина XVI—начало XVII в.)

Становление и самоосознание стиля

Пути и возможности углубления реформы

Композиционная манера Микеланджело необыкновенно обострила и усложнила ситуацию в искусстве, которое по искусствоведческой традиции относят то к маньеризму, то к барокко, то к Высокому Возрождению. Ее воздействие на окружающих имело последствия двоякого рода.

Принципиальная новизна, убедительность и совершенство его произведений заслонили работы предшественников. В первый момент многие пытались подражать или перенять новую манеру. Но вскоре же убедились в бесполезности этих попыток. Для неподготовленных подражателей Микеланджело композиционное мышление мастера оставалось непроницаемым. Имея перед глазами увлекательный, но малопонятный пример, пришлось полагаться на собственную инициативу и изобретательность. В этих условиях дальнейшее развитие уже не могло быть однонаправленным.

После некоторого замешательства, объясняемого решительностью пересмотра композиционного наследия Кватроченто (пафос этой переоценки пронизывает все произведения Микеланджело), возникает надежда, что все же удастся без больших потерь использовать его отдельные нововведения в разработке традиционных тем и образов.

И те, кто ищет новые пути, и те, кто заново открывает недавнее прошлое, и те, кто пытается перечитать Микеланджело, — все ощущают необратимость перемен и одновременно непреходящий характер его композиционных открытий.

О начавшемся расслоении стиля в какой-то мере дает представление творчество А. Палладио, Дж.Б. Виньола, Дж. делла Порта и, еще более определенно, так называемых «маньеристов».



А. Палладио. Виченца. Палаццо дель Капитанио

1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АТМОСФЕРА

При жизни у Микеланджело не было прямых наследников, хотя и немало талантливых учеников и тех, кто находился под его влиянием. На общем фоне он уникален не только в том, что ему нет равных по мастерству, таланту и глубине, а потому, что он во всем был непохож на других и убежденно держался одного, однажды выбранного пути. В этом смысле его творчество воспринимается как аномалия. В то время в искусстве вообще было много странного и нарочито нетрадиционного.

С момента «изобретения» Брунеллески новой архитектуры по меркам большого стиля проходит не так уж много времени, а манера Ренессанса уже приобретает инерционный характер. В лучшем случае ее соблюдают формально, без воодушевления и первоначальной убежденности. И одновременно начинается нетерпеливый поиск новой выразительности. Потребность перемен иногда связывают с «переутомлением чувства формы»*. Пограничная ситуация (между стилями) неизбежно противоречива и неоднородна.

Историки с понятной осторожностью, страхуясь от ошибок и, по-видимому, допуская возможность уточнений и переоценок в будущем, считают нужным отметить в этот период «борьбу течений» как определяющий признак итальянского искусства XVI—XVII вв. (Б. Виппер, Т. Знамеровская, М. Либман, М. Свицерская...).

Разнообразие исторических периодизаций стиля

Таким образом в отходе от традиции Микеланджело не одинок. Многие начинают искать новую выразительность и ценить в самом поиске прежде всего новизну. По всеобщему убеждению, современное искусство — это обязательно «новое искусство».

Первую половину XVI в. чаще всего определяют как Высокое Возрождение или, по Вельфлину, как «классическую фазу стиля».

Обобщенная периодизация этого заключительного периода Возрождения и начала новой эпохи удачно представлена В. Гращенковым**.

Высокое Возрождение (к нему нередко относят искусство Микеланджело до 1520 г.) — ок. 1500—1540 гг. Его считают кульминацией в развитии

идейно-художественных принципов Ренессанса. «Общие черты художественной эпохи — стремление к монументальной величавости, героической торжественности и классической ясности образного строя, а порой и к его титанической грандиозности, как у Микеланджело».

Позднее Возрождение — 1520/1540—1560/1590 гг. Это период «утраты ренессансной идейно-художественной целостности... кризиса гармонических идеалов Высокого Возрождения», нашедшего свое выражение в маньеризме 1520-х—второй половины XVI в.

Одновременно отмечается взаимодействие ренессансных и маньеристических тенденций, порождающих множество переходных форм («прото-барочность» Корреджо, Виньола, Алесси), и дальнейшее развитие как антиклассических, так и классических устремлений. С первыми (классическими) связан Тинторетто, со вторыми — Веронезе и архитектура Венеции (Сансовино, Санмикели... Палладио).

«Во второй половине XVI в. ... безраздельно господствует маньеризм, ... но наряду с ним сохраняются очаги ренессансного искусства» там, где живы традиции эстетизации античности. Так, «в Северной Италии в конце XVI в. возникают художественные течения, враждебные маньеризму — болонский академизм и караваджизм, вскоре вступивший в сложные взаимосвязи с нарождающимся барокко; маньеризм, антагонистичный Ренессансу, не только рожден из его среды, но и продолжает жить рядом с ним, многое заимствует из форм позднего Возрождения (влияние Джулио Романо и Пармиджанино на стиль Веронезе)»*.

И в итоге — решительное несогласие с попытками трактовать весь Поздний Ренессанс как самостоятельную «эпоху маньеризма». В этой характеристике особенно показательно замечание о нарождающемся только в конце XVI в. барокко и безраздельном, до этого момента, господстве маньеризма в Центральной Италии.

Иными словами, манера Микеланджело не исчерпывает или, вернее, не определяет всей картины итальянского искусства периода смены стилей.

Историки сводят это реальное многообразие к нескольким направлениям: маньеризм, академизм (иногда в нем видят исток классицизма), реалистическую линию (хотя стилевая определенность реализма остается недостаточно ясной) и т.н. протобарокко — доминирующая тенденция, в дальнейшем перерастающая в собственно барокко.

При этом с некоторых пор к маньеризму начинают относиться с особым вниманием. Как стиле-

* Goller. Zur Asthetik der Architektur, 1887; Entstehung der architektonischen Stilformen, 1888.

** О принципах периодизации искусства Возрождения. Типология и периодизация культуры Возрождения: Сб. статей. — М.: Наука, 1978.

* Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. О Бенвенуто Челлини. — М.: Искусство, 1970.

вое явление в глазах историков искусства, маньеризм уверенно укрепляет свои позиции. В подходе к нему вырисовываются две тенденции: открытие его самоценности аналогично реабилитации барокко Вёльфлиным и предположение о программном снятии вопроса художественного качества самими маньеристами, поскольку, по свидетельству его же современников, все внимание художника сосредотачивается на новизне формы и необычности замысла. Это избавляет от необходимости искать композиционное объяснение его форм, но не гарантирует правильности восприятия произведений.

Я. Буркхардт применяет термин «маньеризм» для обозначения искусства с 1540 по 1580 г. М. Дворжак трактует маньеризм как «вспышку идеализма между материализмом Ренессанса и материализмом барокко». Б. Виппер определяет художественную теорию маньеризма как антиренессансную. По его мнению, она пренебрегает объективными законами изображения и восприятия природы и призывает художника руководствоваться субъективными представлениями. Эта теория выше всего ценит «воображение, оригинальность выдумки, инвенцию».

В отношении XVII в. рисуется совсем иная картина. К уже перечисленным художественным течениям и школам добавляется романтическая линия, дальше прослеживается классицистическая и особое внимание уделяется восстановлению реалистической и демократической тенденций. Собственно барокко — это вторая половина XVII в. А его главные выразители: в скульптуре Дж. Ланфранко (1582—1647), Л. Бернини (1598—1680); в живописи Пьетро да Кортона (1596—1669), Агостино (1557—1602) и Анибале Карраччи (1560—1609), Дж. Баттисто Гаулли (1639—1709), Андреа Поццо (1642—1709) и др.; в архитектуре, в первую очередь, Л. Бернини (1598—1680) и Ф. Борромини (1599—1667), П. да Кортона (1596—1669), Дж. делла Порта (1540—1602), Г. Гварини (1624—1683). Иногда искусствоведы добавляют К. Райнальди (1611—1691), К. Мадерна (1556—1629) и др.

Даже при существующем разнообразии трактовок эпохи и состава имен, большинство исследователей объединяет восходящий к Вёльфлину атрибуционный подход к стилю или желание вскрыть его социальную, экономическую, идеологическую и политическую подоплеку.

На этом фоне выделяется намеренно теоретическое осмысление художественных явлений XVII в., предпринятое М. Свидерской*. В этом исследовании эпоха представлена в еще большем

многообразии и со строго продуманной генетикой. Тут и проблемы идеала (вечного и нового), отношения к натуре («искусство природы»), реализма, художественного видения, стиля, образности и синтеза и попытка прояснить собственно барочную теорию. Свидерская выделяет особенно значимые для времени и перспективные для эволюции художественные устремления: антиманьеристские тенденции, эклектический «веризм», реформу Карраччи и теорию академизма, «Искусство природы» (Караваджо), работы «художников реальности» (Карраччо и Джантисески), «романтическую тенденцию» (Сальватор Роза).

В этой претендующей на исчерпывающую полноту картине эпохи особенно ценны увиденная многоликость и идеологическая напряженность художественной атмосферы.

Но создается впечатление, что у эпохи нет и принципиально не может быть определенного художественного лица. Все направления и то, что могло бы быть стилем, соучаствуют в общем поиске нового если не на равных, то во всяком случае вполне автономно, без ясно выраженной иерархии или вообще при ее отсутствии.

И то, что исследователь находит в разных искусствах, тоже не допускает существование единого стиля.

Маньеризм отождествляют и с эпохой контрреформации, и как антиренессансную тенденцию, и как антиклассический стиль, самостоятельный и значимый в развитии европейского искусства.

Б. Виппер характеризует его как «совершенно самобытный стиль культуры, отличный как от Ренессанса, так и от барокко».

Архитекторы-маньеристы прошли серьезную школу у таких мастеров как Микеланджело, Браманте, Рафаэль, Сансовино. В отношении Б. Амманати, Б. Буонталенти, Г. Алесси, Дж. Романо, Микеле Санмикеле нельзя сказать, что их интересует только новизна и необычность. Скульптуры Б. Челлини, Дж. да Болонья, Валерио Чолли, постройки и скульптуры Амманати, Леоне Леони по художественному мастерству сопоставимы с работами предшественников. Живопись в работах Россо Фиорентино, Якопо Понтормо, Пармиджанино, Д. Вольтера, Дж. Вазари, Ан. Бронзино, Ф. Цуккарини, Дж. Болонья, Ф. Приматиччо, А. Содомы, Ф. Сальвиати, Леоне Леони, Л. Лотто... явно нетрадиционна, а иногда просто беспрецедентна. Кроме того, появляются новые темы, художники ищут незамеченные предшественниками сюжеты, а главное — изменяется композиционная выразительность. Но этот период кратковременен и в интерпретации историков слишком неоднороден, если не сказать сумбурен, для того, чтобы признать маньеризм стилиеобразу-

* Свидерская М.И. Искусство Италии XVII века. Основные направления и ведущие мастера. — М.: Искусство, 1999.

ющим. И тогда для периодизации особое значение приобретают вопросы отношения маньеризма к барочной манере в рассуждении ее специфических особенностей и происхождения.

Разброс мнений

Все многообразие мнений о постренессансном искусстве, попытки понять его своеобразие и дать ему определение можно свести к нескольким обобщающим схемам.

Расслоение единого стиля. Этот процесс связывают с усиливающимся разочарованием в художественных ценностях и девальвацией культурной парадигмы Возрождения. И даже иногда оценивают в целом как кризис в искусстве. Главную же причину упадка видят в «наступлении феодальной реакции». Такой взгляд типичен для многих исследований (В. Лазарев, А. Алпатов, Т. Знамеровская). Можно подумать, что «реакционные силы» тенденциозно вмешиваются в дела искусства, выискивают недостатки в произведениях недавних кумиров и развенчивают художественные идеалы предшествующего времени. На самом деле ничего подобного не происходит. Просто сами художники перестают работать в прежней манере. Мы уже упоминали о своеобразном объяснении этого радикального поворота феноменом «усталости формы». Г. Вёльфлин, и не только он, считает это объяснение несерьезным. Но факт остается фактом — искусство теряет стилевую определенность. Его лик дробится, искажается и становится трудно уловимым.

В другом варианте обобщения в центре внимания оказывается *«борьба течений»*. Течений несколько — это бесспорный факт. И то, что они до полярности разнохарактерны, тоже верно. У каждого свое понимание пресловутых «запросов вре-

мени», свое представление о красоте и свои способы ее достижения. В этой ситуации вполне естественно допустить борьбу, конкуренцию вплоть до взаимных разоблачений. И тут тоже прибегают к разделению на «прогрессивные и реакционные» направления. Б. Виппер обстоятельно разбирает эти сложные «фракционные» взаимоотношения, антагонизмы и тяготения и, в итоге, каждое явление оценивает с точки зрения прогрессивности и перспективности. Того же взгляда придерживаются Е. Ротенберг, В. Гращенков и др.

Еще одна разновидность толкования — принципиальное признание **многоликости искусства** XVII в. Т.е. многоликость, неоднородность и противоречивость не как временный, переходный этап, а как правомерное состояние, исключаящее стилевое единство. Эта мысль не высказывается открыто и прямолинейно, но ее можно почувствовать в ряде обстоятельных исследований последнего времени (например, в той же работе М. Свидерской). Автор с предельной полнотой представляет все разновидности художественного темперамента и все оттенки настроений эпохи, индивидуальность направлений, школ и объединений, прослеживает их судьбу и тоже оценивает с точки зрения их полезности для будущих стилей (того же классицизма, барокко, романтизма...). Из этой разноликой эпохи действительно тянутся многообещающие побегі. Однако, согласно исходному определению, плодоносить они будут в следующую эпоху. Таким образом все три подхода не допускают существования единого (всепронизывающего) стиля на отрезке истории длиной почти в полтора столетия. Правда, наравне с ними существуют своего рода избирательные стилевые определения: эпоха перманентного маньеризма, завершающая фаза Ренессанса, протобарокко, искусство феодальной реакции, стиль реформации и т.д.

2. СТИЛЕВЫЕ ПРИМЕТЫ ВРЕМЕНИ. РАСПРОСТРАНЕНИЕ БАРОЧНОЙ МАНЕРЫ. КОНТУРЫ «ФРОНТА ИСКУССТВ»

Тому, кто находит в работах Донателло естественность и благородную простоту, навряд ли доставит удовольствие нарочитая стремительность и незаконченность движения скульптур Бернини. Ратуя за новую манеру, он, как и Микеланджело, думает об искусстве в целом. Давно замечено, что барочная архитектура, живопись, скульптура, поэзия и театр прекрасно дополняют друг друга. В это время широко эрудированных и разносторонних ценителей больше, чем знатоков (поклонников) какого-то одного вида искусства.

Характерные признаки обновления стиля становятся различными после того, как Микеланджело вводит целый ряд «возмутительных» для ренессансного мышления новшеств.

Как будто нарочно в композиции обесценивается все, что помогает смотреть по законам ордера и перспективы: изобретаются формы, заведомо неконструктивные; зрителя отучают находить в их пространственном расположении соподчиненность, какую подразумевает линейная перспектива (то, что ближе и крупнее важнее того, что дальше и меньше).

Раскреповки и особая многослойность построения пространства (прием, напоминающий т.н. «обратную перспективу» Средневековья) создают впечатление своеобразного антипода ренессансной перспективы. Значение этих «навязчивых» приемов для полифонической манеры трудно переоценить. Возникающий в этом случае зрительный эффект аналогичен запаздыванию нового голоса в музыкальной полифонии т.н. свободного письма.

Трудно удержаться от предположения, что обратная перспектива, столь распространенная в средневековой иконе и в готической архитектурной композиции, используется художниками не потому, что они не знают линейной, а потому, что она и только она соответствует готической стадии полифонического восприятия пространства.

Процесс «расшатывания наследственных признаков», связанных с ордерным тектоническим мышлением, захватывает одновременно с архитектурой и другие виды искусства. Те же тенденции позднее наблюдаются в живописи.

Братья Караччи, Караваджо, за ними Караччоло, О. Джентилески, Дж. Серодине, Д. Фетти, М. Станционе, Строцци, С. Роза и др. погружают в

своих картинах фигуры и предметы во мрак, из которого продуманно высвечивают отдельные куски или детали композиции (руку, ногу, голову, торс, край одежды, части зданий, пейзажа). Получается изумительное «месиво» (то, что названо в литературе «барочным потоком») из света, тьмы и акцентированных фрагментов, беспокойно разбросанных по полотну во всеохватывающем новом взаимодействии.

Все, что напоминает линейную перспективу, все, что поощряет глаз следовать законам ордера, устраняется или искажается. Не случайно на картинах барокко довольно редка «классическая» центральная перспектива. Архитектурные формы, если они и попадают, даны фрагментарно и в сильном ракурсе так, чтобы иерархическая закономерность перспективы не заслоняла и не мешала восприятию контрапоста.

В плафонах Пьетро да Кортона, Поццо, Дж.Б. Гаулли или, позднее, у Ф. Солимены, Дж.Б. Пьяцетта и Дж.Б. Тьеполо о глубине пространства можно судить разве что по облакам, направленным летящим в сильных ракурсах фигурам и их величине.

После соразмерных и упорядоченных композиций Пьеро делла Франческа, Доменико Венециано и Мантеньи позы, жесты и группировка фигур Аннибале Караччи, Гвидо Рени, Строцци, Себастьяно Риччи в первый момент кажутся неестественными и вычурными. О плафонах Поццо или Пьетро да Кортона и говорить не приходится. В них как будто нарочно все сделано так, чтобы получилось впечатление беспорядка, сумятицы, неизвестно чем вызванной.

Поклоннику Вергилия, ценителю его размеренного стиля, точного языка и стройных образов, или человеку, воспитанному в духе эстетики Буало, стиль Джамбаттиста Марино, первого поэта барокко, наверняка показался бы манерным, превеличенным, перегруженным метафорами и ненужными отступлениями. В такой же мере неестественным и безвкусным казался бы ему и спектакль в стиле комедии дель арте.

Как правило, с театральным барокко в Италии связывают пасторальную драму и трагикомедию. Но популярность и воздействие дель арте, распространение которой в эту эпоху ничуть не меньше, перекрывает все прочие жанры.

Актеры в крикливых нелепых костюмах, двигающиеся неестественно и почти карикатурно, принимают замысловатые позы, чрезмерно жестикулируют, утрируют интонации и часто говорят по несколько человек сразу. К тому же персонажей такого спектакля трудно поделить на главных и второстепенных. Из-за этого и «неудобно» следить

за развитием фабулы, тем более, что ход действия все время прерывается импровизациями и отступлениями.

Но поклонникам Беолько или Ф. Андреини все происходящее на сцене казалось естественным, выразительным и правильным*.

Необходимое условие формообразования

Полифонический (полизрительный) эффект предполагает особую ситуацию диалога и возникает в том случае, когда сравниваемые характеры или положения воспринимаются как бы раздвоенным взглядом. Лучше всего это удастся, если они в чем-то сходны и одновременно контрастно различны, или если качества одного утрированы в другом до крайности, до абсурда.

Пародирование, передразнивание партнера жестами, интонациями, диалектами, искажением смысла его слов, обязательные в спектакле комедии дель арте, имеют непосредственное отношение к проблемам полиизобразительности (полифонизму).

Поэзия с той же целью использует метафору. В архитектуре барокко тоже есть своя метафора. Она впервые и парадоксально рождается у Микеланджело, когда он «очеловечивает» архитектурный ордер, сообщает ему движение и вводит в него конфликтность.

Примечательно, что в это же время Орlando Лассо — один из крупнейших композиторов XVI в., автор виртуозных многоголосных месс и мадригалов — часто «импровизировал на придворной сцене целые комедии (по типу комедий дель арте), полные забавных шуток, дурачеств и двусмысленности»**.

Это неожиданное сближение искусств оказалось возможным на основе возникающей общности манер восприятия.

Комедия дель арте начинается с создания особого рода типических образов. В этом одна из главных заслуг Беолько и его последователей. Сначала рождаются маски: Дзани, Панталоне, Труффо, мессер Бенедетти...; позднее — Бригелла, Арлекин, Доктор, Капитан, Фантина и Тарталья. Причем создатели масок сразу же заботятся о контрастной парности образов.

Без такого рода организации типического материала просто невозможно следить за одновре-

менным развитием нескольких тем или сюжетных линий (рис. 1).

Микеланджело и его последователи, затем Виньола и Дж. делла Порта, а еще позднее Бернини, Борромини и др., проделывают работу, аналогичную той, что делал Беолько. Они ищут, отбирают, komponуют по контрасту архитектурные «типы», «характеры», которым предстоит разыгрывать архитектурную интригу: проем с треугольным фронтоном — проем с лучковым (часто с разорванным фронтоном); проем, обрамленный ордером, — проем с фигурным наличником; «колелопреклоненное окно» — окно в ордере с пьедесталом; проем или ниша с треугольным сандриком — то же, но с горизонтальным сандриком и т.д. И при всем этом особенно существенно, что в перечисленных сочетаниях контраст не столько в форме деталей, сколько в отрицании или утрировании тектоники.

Эстетическая рефлексия стиля

Как же представляли себе новое искусство его создатели и идеологи?

Архитектура барокко и в самом деле не программировалась теоретически. Но попытки осмыслить новый язык и стилистику предпринимались. Джованбаттиста Марино (1569—1625), поэт и идеолог нового искусства, говорит о солидарности всех его видов и жанров — слова, живописи, музыки...

Другой поэт и теоретик Эммануэле Тезауро, человек разносторонней образованности и большой культуры, разрабатывает теорию метафоры, которая (метафора), по его мнению, является отличительным признаком и главным выразительным признаком новой образности. В этих попытках осмысления нет намеренного разрыва с художественной культурой прошлого, но чувствуется убежденность в необходимости нетрадиционной интерпретации ренессансного и античного наследия.

Пристальный интерес к так называемым тропам (метафоре, синекдохе, метонимии) — симптоматичен, поскольку все виды расширения смысла или замещения его другими значениями имеют отношение к полифоническому методу.

Джамбаттиста Вико, разбирающий проблему языка, профессионально прослеживает историческую эволюцию тропов от метонимии и мифов и приходит к выводу, что на последней стадии развития, на высшей рационалистической ступени культуры их представляют ирония и остроумие, а также пародия и имитация. По сути дела это чуть ли не единственная версия барочной эстетики.

Торквато Тассо (1544—1595), признанного в конце жизни законодателя нового стиля, в ранний

* Анджеоло Беолько (1502—1542) — драматург и актер в традиции фарса. Франческо Андреини (1548—1624) — популярный актер, создатель ряда типических масок комедии дель арте.

** Ливанова Т.И. История западноевропейской музыки до 1799 г. — М.: Гос. муз. изд., 1940. — С. 176.

период творчества много упрекали в непоследовательности повествования, излишней декоративности, в недопустимом смешении жанров и «недостойном уравнивании светского и духовного, поучительного и развлекательного». Под напором этой критики он переделал «Освобожденный Иерусалим», который теперь был назван «Покоренным Иерусалимом», придал многим сценам и эпизодам религиозно-поучительный характер, но сохранил барочную яркость языка и остроумие.

Восторженную апологетику остроумию мы встречаем у Э. Тезауро в сочинении, названном «Подзорная труба Аристотеля»: «Природное остроумие является дивной силой разума и заключается в себе два естественных дара: Прозорливость и Многосторонность. Прозорливость проникает в самые дальние и едва заметные свойства любого предмета, в субстанцию, форму, случайность, причину, подобное, противоположное...

Многосторонность быстро охватывает все эти сущности, их отношения между собой, ...связывает и разделяет..., выводит одно из другого..., с поражающей легкостью ставит одно на место другого... Все это не что иное, как Метафора, мать Поэзии, Остроумия, Замыслов, Символов... Обладая этим умением столь искусен, что может распознать и сочесть самые отдаленные сущности...»*.

Подобный метод изображения если не адекватен контрапосту, то во всяком случае преследует ту же цель — многоголосное представление темы и диалогичность восприятия. Искрометная игра разума и установка на особое художественное впечатление должны были иметь или предполагали разработанную композиционную технику (своего рода аранжированность).

В архитектуре, скульптуре и живописи Микеланджело и продолжателей его композиционной реформы эта аранжированность напрямую связана с идеей полифонизма. В других искусствах — в поэзии, театре, драматургии... — композиционный инструментальный, на первый взгляд, совсем другой.

В лингвистике, литературной эстетике и поэтике того времени ничего прямо не говорится о полифоническом принципе. И Дж. Марино, и Э. Тезауро, и Дж. Вико, как уже отмечалось, прежде всего ценят остроумие (*acutezza*), быстрый разум, остроумие, изобретательность, сравнения и более всего метафору — как наиболее нужный поэзии и самый богатый из всех тропов (не упуская из вида выразительные возможности синекдохи и метонимии).

Но попытаемся разобраться в психологии восприятия художественного образа, в построении которого участвуют тропы.

Искусно выполненное перенесение качественных признаков, свойств одного предмета или явления на другие, ассоциативные сопоставления, так называемые фигуры расширения или сужения смысла, предполагает и действительно рождает эффект одновременности «звучания». Оба компонента поэтических фигур такого рода возникают в сознании обязательно рядом и при этом не только дополняются незамеченными ранее смысловыми оттенками, но, что самое существенное, «подобно молнии» (эту молниеносность особенно превозносят Вико и Тезауро) высвечивают далекое родство обоих значений, которое заложено творцом поэтической фигуры. При этом замечательно возрастает активность восприятия художественного образа, и происходит включение слушателя, читателя в диалогическую ситуацию, по сути дела превращающего его из зрителя в соучастника создания барочного образа. Это позволяет предположить, что поэтика «нового искусства» (впоследствии названного барочным стилем) формируется в русле общей полифонической манеры, характеризующей архитектуру, изобразительные искусства, не говоря уже о музыке того времени.

Известный знаток и переводчик поэзии итальянского барокко И. Голенищев-Кутузов в этой связи замечает, что осложненность барокко, его многотемность и многозначность проявляют себя и в музыке. Искусный музыкант и композитор Орацио Беневолли (1605–1672) поражает современников необыкновенно сложной техникой контрапункта. Ему удается голосоведение до 48 голосов в мессах, и цель этой изощренной полифонической техники — построение величественных, грандиозных образов на основе метафорического соединения «несоединимых» противоположностей.

И он же считает нужным отметить, что «великолепный фейерверк барочного остроумия (не обходящегося без метафор) мог возникнуть лишь на высшей, рационалистической ступени...» (художественного мышления. — В.Л.).

В подтверждение этой мысли уместно вспомнить, что и полифоническая манера Микеланджело возникает в ходе переосмысления изобразительной ордерной тектоники Возрождения — высшей ступени архитектурного рационализма.

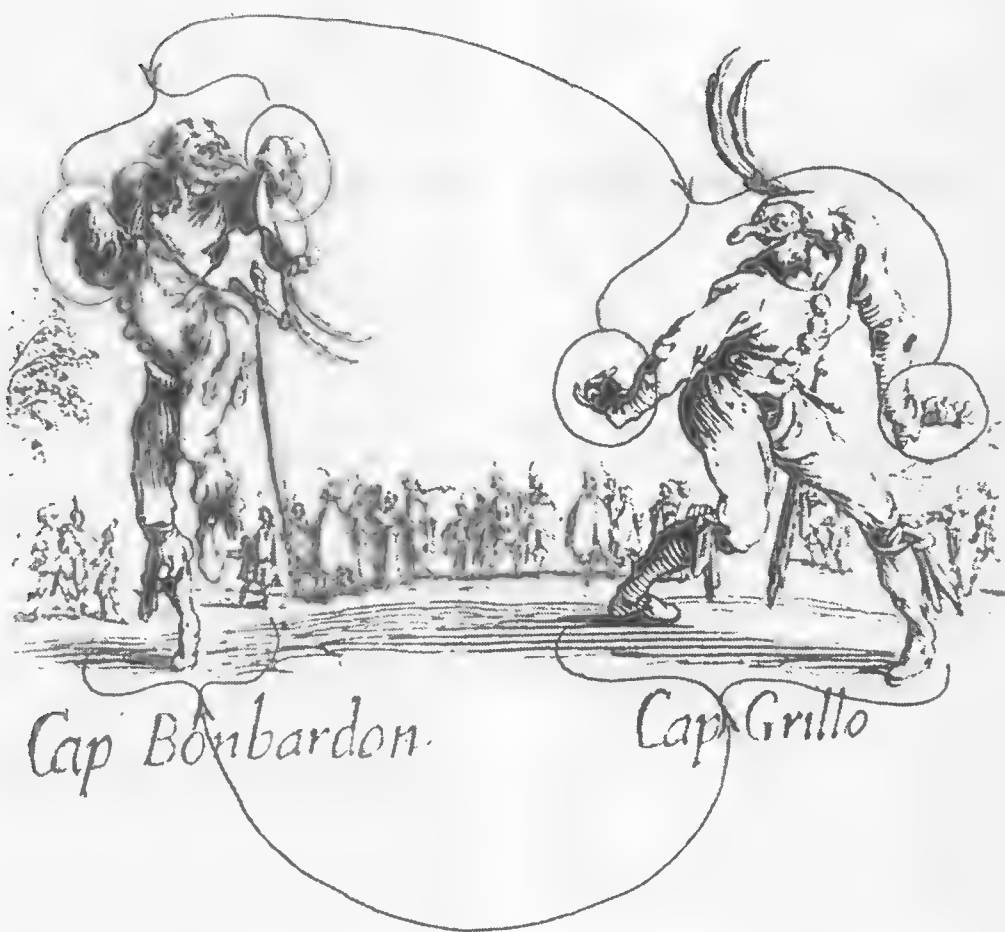
Однако далее, обсуждая выразительные возможности поэтики барокко, Голенищев-Кутузов рисует в перспективе «постепенное восхождение от прикрас и деталей к эмблемам, от эмблем к аллегориям, от аллегорий к символу». С учетом такой перспективы сама метафоричность и весь выразительный инструментальный «новый искусства» перестают восприниматься как языковая характеристика стиля. И его историческое оправдание

* *Tesauro E. N. Cannochiale Aristotelico.* — Venezia, 1696. p. 1–2, 51–53. Перевод И. Голенищева-Кутузова.

лишь в том, что он готовит символизм — конечный пункт эволюции барочной системы.

Выстроенная таким образом последовательность расширения значений вполне правдоподобна с точки зрения семиотики. В ней есть своя логика, но она не для всех случаев. Барокко не опровергает эту схему, но и символизм не становится его формообразующим принципом. Доминирующим все же остается полифония.

Достаточно указать на блестящую плеяду архитектурных полифонистов следующего столетия (конца XVII—первой половины XVIII в.): Фишера фон Эрлаха, Л. Гильдебрандта, И.Б. Неймана, И. Динценхофера, Д. Пепельмана, Г.В. Кнобельсдорфа..., в чьем творчестве если и присутствуют эмблемы, аллегории и символы, то разве как необязательный декор к полифонически представленной идее.



Ж. Калло. Южные маски, гравюра из серии «Балли ди Сфессания». XVII в.

3. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА. КОМПОЗИЦИОННЫЙ АСПЕКТ

*«Искусство не имеет дела ни с неправдой, ни с правдой, но с особым познанием, основанным на фантазии»**

Палавичино П. Сфорца

Маньеризм и его интерпретаторы

От многократного и продолжительного повторения, а тем более тиражирования, даже самые совершенные формы постепенно приедаются, перестают волновать, их уже не замечают. Затем незаметно рождается сомнение в том, что они красивы. Пытаясь оживить, или обновить, или усилить выразительность, начинают придавать всему непривычный вид, изобретать нетрадиционные сочетания и т.д. Художника всецело поглощает забота об оригинальности замысла и изощренности выражения. Претенциозность и нарочитая поза становятся самоцелью (рис. 1; 2 а,б; 3).

Такова одна из версий происхождения маньеризма (Г. Вёльфлин упоминает о ней в своей книге и справедливо критикует за легковесность). В. Фриндлендер называет антиклассическим период с 1520 по 1550 гг.

М. Дворжак считает маньеристами позднего Микеланджело, Эль Греко, Тинторетто, Питера Брейгеля, а сам период маньеризма — «краткой вспышкой высокого идеализма между материализмом Ренессанса и материализмом барокко». Такое соседство имен свидетельствует о том, что структурно-композиционным вопросам маньеризма не придавалось серьезного значения. Иначе как Тинторетто или Микеланджело могли оказаться в одном ряду с Брейгелем?

Б. Виппер видит в маньеризме «совершенно самобытный стиль культуры, одинаково отличный как от Ренессанса, так и от барокко». В нем уже не находят признаков упадка, вырождения и инерционности. Пренебрежительное отношение выливается искренним интересом к вопросу художественной самобытности, отраженной в формальном языке и образности конкретных произведений.

Но и тут все непросто. В оценках произведений этого направления тоже много противоречивого. Б. Виппер определяет художественную теорию маньеризма как антиренессансную, поскольку она пренебрегает объективными законами изображения и восприятия природы и призывает художника руководствоваться субъективными представлениями — ценить прежде всего «воображение, оригинальность выдумки, инвенцию». И далее,

развивая эту мысль: «В виде парадокса это различие теоретических установок можно было бы выразить следующим образом. Искусство Ренессанса изображает мир, каков он есть, каким его видят все; искусство барокко — каким он кажется или как я вижу. Искусство же маньеризма стремится изобразить действительность, какой ее обычно не видят, какой она должна или может быть»*.

В сопоставлении с Ренессансом искусство барокко, по его же определению, субъективно и стремится уловить текучесть явлений природы, их непрерывную изменчивость. Маньеристы же, отвергая и тот, и другой подход, пытаются объединить субъективизм с нормативностью.

Даже если эта задача не надумана, для понимания стиля немаловажен способ, которым достигается объединение, своего рода «технология» художественной выразительности. Все поэты писали и будут писать о любви, но каждый переживает и выражает это чувство по-своему. Поэтика разных времен — не что иное как манера композиционного раскрытия этой вечной лирической темы.

Искусствоведческая наука подробно и с большой проницательностью рассматривает многие стремления, намерения и пристрастия маньеристов. Первое, на что было обращено внимание — это «усвоение манеры» великих мастеров — задача принципиально противоположная познанию и отражению реальности. При этом усвоенная манера будто бы наполняется другими идеями и служит другим художественным идеалам.

Потом, при уточнении, оказывается, что она вовсе не заимствована у великих предшественников. В работах маньеристов принято находить целый комплекс патологических симптомов: стремление к нарочитой занимательности, к виртуозности ради виртуозности, к внешним театральным эффектам; утрату ясности художественного языка и монументальности образов (у Перуцци, Вазари, Пелегрино Тибальди, Цуккарини...). Аристократизм, изысканность, легкомыслие и извращенность в работах Джулио Романо, Бронзино, Садома, Пармиджанино. Обращается внимание на экзальтированность и мистицизм Россо, Понтормо... и почти обязательный гедонизм и склонность к эротике. В таком представлении маньеризм действительно дает повод усомниться в его доброкачественности.

Здесь важно не упустить два момента: во-первых, это не все впечатления и не окончательный портрет сложного, неоднородного в своей основе художественного явления; во-вторых, нет уверенности, что мы смотрим на произведения маньеризма правильно, в соответствии с заданной авторами

* Palavicino P. Sforza. Del buono. — Roma, 1644.

* Bunnep Б.Р. Статьи об искусстве. О Бенвенуто Челлини. — М.: Искусство, 1970.

композиционной установкой. Наконец, для строго аргументированного определения архитектурного стиля приведенные импрессионистические характеристики непродуктивны.

Художественная задача, способы решения — композиционные техника и образность

Многие маньеристы, архитекторы и скульпторы — ученики Браманте, Микеланджело, Рафаэля, Дж. и А. да Сангалло, Сансовино... Уже одно это во многом предопределяет неоднородность и многонаправленность нового искусства и различное понимание наследия. Тон задают младшие современники Микеланджело, испытывавшие на себе влияние его искусства (Дж. Б. да Виньола, Дж. Романо, Дж. Вазари, Г. Алесси, Б. Амманати, Б. Буонталенти, С. Серлио, Дж. да Болонья, Л. Леони, Б. Челлини...). Это, казалось бы, дает повод искать прямую преемственность. Но ее нет, вернее, она в заимствованиях деталей, в использовании распространенных композиционных схем, сюжетов, мотивов. Важнее другое — при некотором внешнем сходстве и намеренном подражании учителям в ранних работах ученики очень скоро обретают самостоятельность, открывая свою выразительность, смело интерпретируя достижения предшественников (Н. Аббате, Россо Фиорентино, Д. да Вольтерра) (рис. 4; 5; 6).

При желании какие-то признаки маньеризма можно обнаружить даже у Дж. да Сангалло — достаточно вспомнить его поразительные для ренессансного мышления эксперименты с памятниками античности, нарочито пренебрегающие требованиями тектонического правдоподобия. Или намеки на типично маньеристские изобретения классических деталей у Микеланджело в его поздних произведениях. Это отмечали многие. Но эти последние «изобретения», по-видимому, не воспринимались им как нечто принципиально отличное от его собственной манеры, а скорее как ее разновидность или аномальные отклонения. Поэтому и не имели продолжения (рис. 7).

Подлинное значение и потенциальные возможности этой своеобразной аномалии в полной мере были оценены маньеристами и в дальнейшем осмыслены как самостоятельная и конкурентоспособная художественная система (рис. 8; 9).

В первый момент произведения этих мастеров представляются настолько разными и подчеркнутыми индивидуальными, что разговор о какой-либо стилистической общности вообще кажется бессмысленным. Однако за формальной пестротой

обнаруживается единое стремление выразить особое художественное переживание, для которого недостаточно композиционных откровений Микеланджело, а тем более опыта кватрочентистов.

Конечно, большинство построек маньеризма на фоне созданного предшественниками страны, непонятны и даже намеренно провокационны. На этом основании маньеризм и классический академизм иногда представляют как антагонистические направления, а в выразительности обоих находят много полемики.

И тут, и там легко узнаются традиционные (уже готовые, взятые «напрокат») ордерные формы (детали, мотивы и целые фрагменты и даже прототипы). Классицисты их ценят и берут, как цитаты, маньеристы решительно модернизируют. Последние часто используют микеланджелевскую лексику (разорванные фронтоны, наличники на консолях с характерными «заушинами», раскреповки, сложные «гибриды» из наличников, филеи и скульптурного декора, разрозненные части ордера, пилястры-гермы, волюты и т.д.). Все это можно найти в произведениях Буонталенти, Амманати, Алесси, Вазари, Микеле Санмикели, Джулио Романо и др. Но общее впечатление и заданная композицией манера восприятия не такая, как у Микеланджело, и уж совсем далека от того, что Вёльфлин называет классическим Ренессансом.

Для уточнения своеобразия маньеризма целесообразно сравнить типичные композиционные факты. Микеланджело строит композицию по принципу контрапоста, т.е. сама тема включает противопоставление. Сам контрапост является некоторым отступлением от тектонической логики ордера. Композиционная тема, как правило, одна, но она развивается путем многократного проведения (по голосам), при котором возникает эффект полифонии — одновременного и равноправного восприятия (звучания) всех проводений темы. Целостность композиции в этом случае прямо связана с монотематизмом.

Маньеризм ищет и находит способ гармонизации разнохарактерного тематического материала, делает ставку на политематизм. Это вполне отвечает его стремлению к богатству и необычности впечатления. У Амманати, Алесси, Дж. Романо, Сансовино и др. политематизм вполне очевиден.

Казалось бы нарочитая неоднородность и перенасыщенность форм должны были бы вызвать ощущения беспорядка, путаницы и хаоса. Но этого не происходит, и маньеристы не опасаются деструктивных последствий, поскольку находят собственные сильнодействующие средства наведения порядка.

Их композиционные схемы, тематические фигуры, не говоря уже о деталях, так разнообразны.

что создается впечатление полного отсутствия каких-либо правил или дисциплинирующих традиций, когда каждый волен делать то, что захочет, демонстрируя изобретательность, фантазию и остроумие. Ошибочность этого впечатления становится очевидной, когда начинаешь замечать, что этот «произвол» неукоснительно приводит к общему художественному знаменателю (рис. 9; 10; 11; 12; 13).

Вазари, самый авторитетный критик работ своих коллег, говоря о произведениях, которые мы сейчас называем маньеристскими, почти в каждом отмечает безупречный вкус, чувство стиля и композиционное мастерство.

Безусловное одобрение и щедрые похвалы мэтра нужно понимать как признание полного соответствия эстетическим представлениям своего времени. Уж кто-кто, а Вазари никак не дилетант, восторгающийся всем без разбора. Это крупный знаток новой манеры, способный оценить стилистическую чистоту и заметить недопустимые отклонения или искажения. Присматриваясь к ее эталонным произведениям, невольно отмечаешь обилие и разнообразие средств, которыми достигается новое художественное качество — гармония разнохарактерного, несовместимого, контрастного тематического материала — и обеспечивается одновременность его восприятия (своего рода аккордовое звучание).

Один из самых популярных приемов обеспечения целостности и одновременности восприятия политематической структуры является сплошной и непрерывный руст, проходящий поверх разнородных мотивов, архитектурных и декоративных цитат, которыми обильно насыщаются фасады. Им охотно пользуется Б. Амманати (дворовый фасад палаццо Питти во Флоренции), Джулио Романо (палаццо дель Те, двор дома Кавалерицца герцогского замка в Мантуе), Микеле Санмикеле (порта Нуова в Вероне), Я. Сансовино (здания Монетного двора и Тюрьмы в Венеции), Г. Алесси (палаццо Сумбиазо...) (рис. 14).

Другой прием — фрагментарно представленная сильная архитектурная схема, масштабная фасада в целом, внутри которой уже без соблюдения тектонического правдоподобия свободно размещаются те же цитаты или просто пестрый пластический и даже откровенно живописный материал (заимствованные у «классиков» детали или целые фрагменты и т.п.). Все это можно найти и у Амманати (палаццо Синьории и палаццо Микелетти в Луке, палаццо Грифони во Флоренции), Б. Буонталенти (казино Медичи, виллы Артемино и Петраия, палаццо Нонфинито — все во Флоренции), М. Санмикеле (порта Сан Дзено в Вероне), С. Серлио (палаццо Латерано в Риме) и у Б. Перуцци

(палаццо Линотта в Риме и проекты собора Сан Петронио в Болонье) (рис. 15).

Довольно часто встречается архитектурная инверсия — обесцениваются стена или карнизные тяги (росписью или орнаментом) и монументализируются детали (наличники, филёнки, скульптура). Или все происходит наоборот — нарочито брутальна стена, а ордер подчеркнуто атектоничен. Бывает, что и стена, и ордер — брутальны, как Дж. Романо в палаццо дель Те и Микеле Санмикеле в его городских воротах. Кроме того маньеризм очень любит утрированную тектоническую многослойность и многословность — он так плотно прессует несколько тем, что они утрачивают автономию и при этом появляется возможность вариантного прочтения структуры фасада (своеобразная комбинаторика). Алесси применяет это в палаццо Марино в Милане, Санмикеле — в венецианском палаццо Гримани, Д. Вазари в знаменитом Уффици во Флоренции и палаццо Кавальери да С. Стефано в Пизе. Иногда одновременность «звучания» достигается вариационным истолкованием сходных деталей или фрагментов, помещенных в разных частях фасада, и в этом случае разнохарактерное решение ярусов уже не служит помехой одновременному их восприятию. Это можно почувствовать на фасаде палаццо Дельи Оменоли в Милане Л. Леони (рис. 16; 17; 18; 19; 20; 21; 22; 23).

Часто желание создать сильный контраст приводит к тектонически неоправданному утяжелению верхнего яруса, как это сделал Я. Сансовино в библиотеке Сан Марко в Венеции.

Непривычную тектонику библиотеки И. Жолтовский всецело связывает с присутствием Дворца дождей и видит в ней намеренную оппозиционность образа. Но аналогичные решения встречаются и в совершенно иных ситуациях у Тибальди (палаццо Салем Маньяни), В. Гриачини (палаццо Виззани — Санджукетти), в здании Уффици Дж. Вазари и даже у Палладио (палаццо Кьерикатти).

Или наоборот — к преувеличению тектоники нижнего яруса (выразительно рустованная кладка) и обесцениванию стены богатым декором или многословием ордерных деталей на следующих этажах (палаццо Спада в Риме архит. Дж. да Карпи — типично маньеристская переработка рафаэлевской схемы палаццо дель Аквила). Взятые в отдельности обе темы проигрывают с точки зрения выразительности, а в сопоставлении очень помогают друг другу — как соседство дополнительных цветов у импрессионистов или контраст частей в сюитной музыкальной форме, в этом крайнем проявлении политематической выразительности. На этом примере видно, куда уходит от прототипа маньерист. Вообще маньеризм по

своей природе обречен иметь дело с прототипами (ц. Мадонна ди Кампанья в Вероне, интерьер, палатцо Дати в Кремоне и многие другие) (рис. 24; 25; 26; 27; 28).

Таким образом метод маньеризма, в котором политематизму и зрительной одновременности разнохарактерного материала отводится решающая роль, в какой-то мере можно считать разновидностью полифонизма Микеланджело. Тем более, что маньеристы постоянно цитируют формы, придуманные Микеланджело для построения контрапоста. Отмечаемая многими осложненность, многотемность и многозначность барокко знаменательно перекликаются с политематизмом и композиционной изобретательностью маньеризма. В живописи и скульптуре маньеристов тоже присутствуют цитаты из его произведений, но также охотно цитируются Рафаэль, Донателло и другие классики.

Не нужна большая проницательность, чтобы увидеть эти цитаты в композициях Вазари, Джованни да Болонья, Леони, Амманати и Сансовино. Пеллигрино Тибальди и Бронзино для своих многофигурных композиций («Благовестие о рождении Иоанна Крестителя», «Сошествие во ад») заимствуют фрагменты и целые мизансцены из монументальных фресок Микеланджело (из «Страшного Суда», «Обращения Фавла» и «Мученичества Святого Петра»). Мало того, в отличие от живописцев Кватроченто маньеристы строят картину из композиционно разобщенных мизансцен, каждая со своей пространственной нишей — своеобразная «лоскутная перспектива». Такого рода расчлененность картинного пространства характерна для больших многофигурных композиций Вазари («Кузница Вулкана»), Понтормо («Иосиф в Египте», «10 тысяч мучеников»), Почетти («Воспитательный дом»), Аллори («Жертвоприношение Исаака»), Беккафуми («Наказание небесным огнем»), росписи Сальвиати в Римском палаццо Фарнезе (рис. 29; 30; 31).

Во многих сюжетах отдельные фигуры и целые группы не объединены единым действием, а как будто существуют сами по себе и даже безучастны к происходящему. Таково поведение персонажей в «Вечере в Эмаусе» и в «Снятии с креста» Понтормо, в «Снятии с креста» Беккафуми. И даже в одной из самых интересных по замыслу, мастерски написанных композиций «Снятие с креста» Даниэле да Вольгера при явной смысловой доминанте — тело Христа — все фигуры композиционно до такой степени равнозначны, что само событие теряет сюжетный стержень. Опять знакомое впечатление, наводящее на мысль, что художник трактует сюжет и строит композицию политематически.

Как и вся культура XVII в., маньеризм противоречив и многолик. Отсюда и разноречивые его толкования.

Помимо желания удивить, поразить воображение экстравагантностью форм и неожиданным смыслом, маньеризм свидетельствует о существенных изменениях в духовной сфере. Это не только расширение представления о мире, связанное с научными и географическими открытиями, возникающего как оппозиция мистическому настроению, но и размытость границ добра и зла, реабилитация низменных инстинктов и возрождающаяся секуляризация жизни.

Архитектура по своей природе и языковой специфике, казалось бы, застрахована от влияния порочных наклонностей и неспособна претворять их в своих образах. Но экстремизм мысли, чувства и поступков, интерес ко всякой патологии, запретельному, присущие маньеризму в целом, косвенно проявляются и в архитектуре.

Снятие многих запретов («ничто человеческое не чуждо»), раскрепощенность сознания, не контролируемого идеологией и традицией, воображение имеют для стиля и самого искусства двоякий смысл. То, что обычно называют «запросами или веяниями времени», мало пригодно для выражения нестабильности ситуации в культуре и искусстве. В действительности нет ни запросов, ни велений, ни внятно высказанного заказа. Мир культуры разрушается и воссоздается одновременно и без видимого плана. И духовный мир, а точнее мироощущение, теряет определенность. Художник обнаруживает новые возможности, идет непроторенными путями, доходит до края и даже заглядывает в неожиданно открывшуюся бездну.

Стремительное обновление языка и свободная игра воображения рождают образы и формы, которые мастера прошлого не называли бы художественными. Ф. Цуккари (Дзуккери) придает входу и окнам собственного дома в Риме вид огромных маскаронов с раскрытыми ртами. Б. Амманати, Дж. Романо делают гроты и павильоны в виде устрашающих голов великанов, готовых проглотить каждого. Посетителям предлагается испытать ощущения «проглоченного». Дж. да Болонья населяет парк устрашающими мифологическими существами, олицетворяющими силы природы (рис. 32 а,б; 33; 34).

В антропоморфических архитектурных фантазиях Ф. Приматиччо в рустованной кладке стены проступают фигуры, головы, растения, цветы, создающие впечатления ожившей, пришедшей в движение тектоники. Аллегорическое изображение «времен года» и природных стихий обычно позволяет художнику проявить фантазию и выдумку. Но маньеризм и здесь идет дальше других и даже

переходит границы эстетически допустимого. Так, например, Дж. Арчимбольдо, представляя «весну», «лето», «огонь», «воду» характерными атрибутами (плодами, животными, растениями и пр.), формулет из этого материала, как из глины, человеческие головы. Зрелище не просто странное и неожиданное, но пугающее и отталкивающее. Если это изображение из разряда метафор, то безусловно патологических. И в произведениях живописцев та же склонность к крайностям и интерес к запретному.

Другая особенность маньеризма — эклектичность мироощущения. Языческий мир настолько овладевает воображением художника, что даже библейские и христианские сюжеты перерабатываются на античный манер с характерной дионисийской, или аполлонической, стилистикой. Художественно-образовательный и в целом интеллектуальный интерес к античности неприметно, но неотвратимо формирует духовный мир, представления о художественных и нравственных ценностях. Одновременно с языческой мифологией в искусство, которое по тематике в это время почти все религиозное, проникает культ плоти и гедоническое начало. В эпоху маньеризма религиозное чувство уживается с эротикой, эстетизм — с интересом к безобразному и ужасающему. Изображения вакханалий столь же популярны, как изображения религиозного экстаза. Такого рода духовный плюрализм особенно заметен в произведениях Т. Цуккари, Приматиччо, Бронзино, Сальвиати, Беккафуми и других.

В стене мантуанского дворца дель Те архитектор и живописец Джулио Романо изобразил преднамеренное разрушение архитектурного произведения («Самсон, разрушающий храм фелистимлян»). В какой-то мере сюжет символичен в отношении к упомянутой деструктивной линии маньеризма. Художника и зрителя привлекает не живописный вид руины, а сам процесс разрушения (рис. 35).

Что же меняет или уточняет в проблеме стиля анализ произведений? О чем говорят рассмотренные примеры маньеризма? Оказывается, композиционный принцип маньеризма не является полным антиподом полифонизму барокко. Хотя художественные устремления их всегда различны, у них есть точки соприкосновения. Возможно поэтому Микеланджело в одних случаях причисляют к маньеристам, а в других считают отцом барокко. Кроме того нельзя упускать из вида тот факт, что и маньеризм, и барокко широко используют композиционные наработки Ренессанса. А это означает, что в реальном эволюционном процессе имеет место преобладание того или иного принципа, а не исключаяющая сосуществование замена одного другим.

«Классицизирующий академизм»

Сознание цели. Художественное кредо. Программа действий. Способ наследования (пантеон образцов, установка на подражание — фундамент профессионального образования, Академии, методическое обучение профессии, теоретическое обеспечение (трактаты), мастера архитектуры — Виньола, Палладио, Сансовино, Лонгена...)

Становление нового стиля, поиск нетрадиционной выразительности, подогреваемый желанием избавиться от авторитетов, странным образом уживаются с противоположными стремлениями — осмысленного и рачительного наследования опыта тех же авторитетов, задавших уровень произведениями, которые следует называть образцовыми.

В этом случае ставятся две задачи: первая — собрать, систематизировать, понять «образцовые» произведения (классику), вторая — проложить дорогу к уровню мастеров-классиков, что означает рождение профессиональной школы, приобщающей к новой манере.

Целая серия фундаментальных теоретических трудов, появляющихся один за другим, возникновение нескольких академий и популярность этих начинаний в целом характеризуют направление, которое историки называют «классицизирующим академизмом» (протоклассицизмом).

В 1562 г. в Риме выходит трактат Дж.Б. да Виньола «О пяти ордерах архитектуры», в очень короткое время после него (1570) — не менее знаменитый труд А. Палладио «Четыре книги об архитектуре», ставший наравне с сочинением Виньола катехизисом европейского классицизма. Почти одновременно с ними опубликован фундаментальный труд Д. Барбаро «Комментарий к Витрувию» (1556), трактаты С. Серлио начали выходить с 1537 г., в это же время — «Беседы о римских древностях» (1581) и «Общие понятия архитектуры» (1615) Скамоцци и, наконец, уникальное в своем роде «Жизнеописание наиболее знаменитых художников, ваятелей и зодчих» Дж. Вазари (1550). Это первая профессионально рассказанная история нового стиля и попытки обоснования (с помощью истории и археологии) правил и идеалов нового искусства. Но одновременно это первая проба классификации и оценки наследия Кватроченто. В 1563 г. во Флоренции создается «Витрувианская Академия», в которую входят Виньола и Перуцци. Уже упомянутые трактаты Серлио, Палладио, Барбаро и Виньола были фактически целевыми (программными) работами Академии.

Подобная академическая активность наблюдается и в изобразительных искусствах. Стараниями братьев Карраччи в Болонье организуется «Академия вступивших на правильный путь» (1583—

1585), решительно оппозиционная маньеризму и «идеологическому церковному доктринерству».

Сочиненная Карраччи и Доменикино «Великая Хартия» классического искусства трактуется некоторыми историками как «разрешение конфликта между чуждым природе маньеризмом и «живым натурализмом». И введенные в обиход именно в этот период понятия классики и классической формы в дальнейшем на протяжении многих десятилетий активно дискутируются в науке.

Чаще всего с классикой связано представление нормальности, нормативности, правильности. Поэтому классический академизм еще называют «антиманьеризмом». Для академистов (членов академий) отбор (селекция) классических («образцовых») произведений предполагает программное обращение к античности, что и получило отражение в сочиненных ими трактатах. Причем, если мастеров Кватроченто античность учила выводить законы искусства из наблюдений за природой, академисты подражают уже воплощенной красоте новых классиков. Таким образом их произведения становятся, по сути дела, интерпретациями образца — прототипа, канонизированного в качестве классики. Существенный для изящных искусств в целом принцип подражания в редакции академистов исключает процесс преобразования природных закономерностей в композиционные. Перед их глазами уже готовое образное воплощение. Пропуская эту «рабочую» стадию, они ставят перед собой следующие задачи и в своем общении с классикой открывают неизвестные ей самой выразительные возможности (рис. 36).

По мнению известного немецкого философа Г. Зиммеля, классическая форма, как правило, создается из готовых элементов. Ренессанс берет ордерность из античности, классицисты заимствуют уже не из первоисточника, а из ренессансной интерпретации. Но до того, как появляется новая интерпретация, добросовестно штудируются правила ордеров, усваивается язык изобразительной тектоники и прививаются представления о том, что правильное всегда красиво, а если некрасиво, значит неправильно. Именно таковы установки на обучение Виньола и Палладио. Сначала нормативность, а уж потом свобода и отступления от правил. Вариациями на тему отступлений наполнены многие трактаты этого времени (особенно показательны трактат Серлио).

При соблюдении классических правил и ориентации на образцы особенно трудным и неясным остается вопрос о границах «допустимой» свободы. Где кончается свобода и начинается произвол? Может быть поэтому не всегда удается провести границу между академизмом и маньеризмом (рис. 37).

Перуцци, Виньола, Палладио, Сансовино все не замыкаются на классике, они в курсе всех художественных событий, информированы о новинках и без предубеждения оценивают удачу своих оппонентов — Амманати, Цуккари, Вазари, Приматиччо, Леони. И те, и другие часто используют один и тот же тематический материал, но по-разному и преследуя разные цели.

В чем же композиционное своеобразие академизма? Во-первых, принимая классический принцип правдоподобия и оставаясь в традиции целостного восприятия и изобразительной тектоники Кватроченто академизм существенно расширяет и углубляет их смысл.

Архитектоническая образность Кватроченто придает исключительное значение композиционному единству ордерного каркаса и стены. Это всегда один масштаб и одна построенная на такого рода совмещениях тема. Так думало и работало большинство — от Брунеллески до Браманте. Метод классицизма имеет в виду соединение нескольких архитектурных тем и разных масштабов. Принятые на вооружение от Микеланджело «Большой ордер» и контрастное сопоставление масштабов в какой-то мере помогают восприятию целого — все-таки наглядная иерархичность и соподчиненность частей. Г. Вёльфлин и его единомышленники в истолковании классики (во многом применимого и к академизму) делают акцент на монументальности и лаконизме, имея в виду примеры из Высокого Возрождения и винкельмановскую формулу — «благородная простота и спокойное величие». Однако эти признаки, подмеченные выдающимися знатоками Ренессанса, не проявляют структуры классического образа и особенностей его восприятия.

Виньола (настоящая фамилия Бароцци) Джакомо да (1507—1573). В варианте фасада плана, сделанном Дж. Б. Виньола для римской церкви Иль Джезу, применена композиционная схема и характерные детали, вполне пригодные для полифонического развития темы (раскреповки, образующие несколько планов наподобие «обратной перспективы», разнообразие наличников, повторы или проведения той же темы на ярусах и по краям портика, а также тектонически малоубедительные формы), но нет самого полифонического принципа развития. Зато есть одновременность восприятия, напоминающая одновременность звучания музыкального аккорда (38).

Еще более сильное ощущение одновременности возникает при восприятии анфилады дворов виллы Юлия III, выстроенной Виньола совместно с Вазари и Амманати. В последовательной смене тематически разнохарактерных картин чувствуется намерение произвести театральный эффект. «Сюжет»

развивается по нарастающей по мере прохождения анфилады. Нарастают динамизм и пластическая экспрессия. Каждая картина достаточно самостоятельна. Казалось бы, о какой одновременности может идти речь, если «дворы-картины» раскрываются последовательно? Но важно итоговое впечатление, суммирующее ряд пластических и пространственных вариаций, нарастаний и ослаблений исходной темы. Постепенно снимается исходная монументальность, измельчаются формы, уменьшается масштаб, возрастает пластическая насыщенность пространства. Эту композиционно организованную смену впечатлений можно уподобить своего рода «горизонтальной архитектонике», имеющей свою логику и структурный принцип. Соединению частей в целостный образ помогает целенаправленное развитие крупных форм и мотивов — циркульных, амфитеатрального характера (полукруглая галерея первого двора, лестница и нимфей второго и дальний грот, четырехкратное «проведение» мотива триумфальной арки и т.д.). В этом произведении, может быть оттого, что с Виньолой сотрудничали маньеристы Амманати и Вазари, обе конкурирующие манеры как будто заключили перемирие, во всяком случае удачно дополняют друг друга. А может быть объяснение состоявшегося «сотрудничества» в том, что оба направления сформировались под влиянием Микеланджело (рис. 39).

Еще более монументальное произведение, дающее представление о композиционном методе Виньола, — вилла Капрарола в Витербо (с 1559). Виньола иногда называют эклектиком на том основании, что он неразборчив в выборе средств и создает неорганические и даже бессмысленные образы. Зачем, к примеру, превращать виллу в театр или в крепость? И в самом деле, в вилле Капрарола (она же дворец Фарнезе) без труда узнается крепость с внушительными бастиями по углам и характерной конфигурацией плана. В то же время фасад — явное продолжение традиции ренессансного палаццо. И этот второй образ вполне прозрачен — трехъярусная ордерно решенная стена, внутренний двор с двухъярусной галереей по периметру, карнизы, лизены, оконные наличники и прочее. И в довершение всего — типично парковые каскады лестниц, пандусов, подпорных стенок и даже грот. Свобода, скорее похожая на вседозволенность, — где же тут классика? Но у этого «эклектика» — железная воля режиссера и твердая рука мастера. Контрастность, разнохарактерность и типологическая несовместимость, нужные для создания многотемного и многопланового образа и конфликтного построения сюжета, уверенно скоординированы и подчинены единому сценарному плану (рис. 40).

Этот сложный структуры образ воспринимается двояко: сразу, одновременно и в развитии ин-

триги (настойчивое приглашение соучаствовать). В совмещении принципов зрительного полифонизма и ордерности Виньола идет дальше самого Микеланджело, поскольку доводит принцип до конкретного воплощения.

Палладио (1508—1580) Андреа ди Пьетро да Падова — его настоящее имя Андреа делла Гондола — ближе всех к классике. Вряд ли кто станет оспаривать его классичность, и каждый раз, как только заходит речь о классическом наследии, непременно всплывает имя Палладио. Обычно классика предполагает подготовительную фазу. Но классик Палладио ни на кого не похож, хотя некоторые исследователи усматривают в его ранних работах влияние Санмикели и Сансовино (даже если оно и было, то недолгим и никак не отразилось на почерке зрелого мастера). Ему сразу же начали подражать современники, и вот уже почти пять столетий не пропадает интерес к этому удивительному мастеру. Но, как справедливо замечает Б. Виппер, до сих пор нет «ни единодушной оценки, ни бесспорного истолкования» его творчества. Большинство историков считает, что ему больше, чем кому-либо другому, подходит роль завершителя Ренессанса и родоначальника классицизма (без уточнения, чем завершил и что предложил нового). Виппер оспаривает сходство с доктриной классицизма, ссылаясь на мнение Франческо Милиция (главного теоретика неоклассицизма), подвергнувшего беспощадной критике все приемы и даже вкус Палладио. Выходит, Палладио — классик без принадлежности к классицизму. И в самом деле, глядя на его произведения, начинаешь думать, что классика действительно какой-то «особый счет» и не только в смысле качества. В чем-то она даже шире и глубже стиля. И не случайно он получает от современников прозвище «Палладио», что означает мудрый. Ощущение гармонии и новизны при восприятии его произведений очевидно и для поклонников, и для оппонентов.

Попробуем дать этому ощущению структурно-композиционное объяснение (сосредоточить внимание на вопросах так называемого «структурного гештальта»). При первом же знакомстве с Палладио В. Гете, с проницательностью большого художника, сразу же схватывает существо дела, что называется, уверенно «берет след»: главная трудность, с которой ему приходилось бороться... — объединение колонн со стеной... «Есть поистине что-то божественное в его постройках, напоминающих искусство большого поэта, который из правды и лжи творит нечто третье, очаровывающее нас своим заимствованным существованием»*. Позд-

* Гете В. Дневники путешествия по Италии // Собр. соч. — М., 1935. Т. XI.

нее он признается, что именно этот мастер (архитектор, а не великие писатели) научил его понимать законы искусства.

Палладио работает почти во всех типологических жанрах — строит виллы, городские палаццо, административные здания, церкви, театр, проектирует мосты... И всегда узнаваем, но недосыгаем.

На первой взгляд все делается в русле традиции и правил. Он не изобретает новых форм, строго держится канонических ордеров. Если цитирует классиков, то корректнее других. Его часто называют «королем пропорций». И в самом деле, пропорции его построек не просто совершенны, как принято говорить в таких случаях, а универсально выразительны. Он выражает ими что хочет, например, рост, развитие, покой, динамику, репрезентативность, любые настроения, наконец, идею целостности и согласованности частей. Но все это пока в русле традиции — он лучше других владеет этой техникой.

Так в чем же секрет очарования и мудрости, о которых говорил Гете? Что значит для архитектуры «соединение правды и лжи, из которого рождается нечто третье»?

Базилика в Виченце — раннее крупномасштабное произведение Палладио, в котором в первой редакции заявлены композиционный принцип и новая выразительность, сразу же выдвинувшая его в первый ряд и принесшая много заказов. Вообще это удивительно, потому что в базилике повторена схема и тема венецианской библиотеки Сансовино. Но как раз при вполне очевидном сходстве особенно хорошо видно, по каким вопросам существуют принципиальные расхождения. И там, и тут сложно задуманный главный структурный элемент — трехчастный проем из арки на колоннах и более крупных колонн по краям, который в последствии был назван «палладианской ячейкой», и ее многократное повторение с незначительным различием на ярусах. Сансовино трактует ее как сложную опору тяжелого антаблемента. Палладио кроме того видит и ценит в ней эффектное совмещение тектонически различно работающих систем и контрастных тем — стены с арочным проемом, колоннады малого ордера, принимающего ее нагрузку через архивольт, и большого ордера, нарочито раскрепованного, чтобы показать, что он ничего не несет (разве что скульптуры на крыше). Все эти элементы самостоятельны и чудным образом соединены в одно целое. Большой ордер хотя изолирован и без нагрузки, но у него общий со стеной антаблемент. Арка на колоннах принадлежит стене, но подпирая архитрав большого ордера, оказывается ему полезной. Малый ордер тоже сам по себе, но имеет общий пьедестал с большим (рис. 41).

Особая выразительность Палладио строится на совмещении контрастных тем и тектонически «несовместимых» систем. В базилике он более сложен и разнообразен по сравнению с библиотекой Сансовино. Это не означает, что библиотека хуже и некрасивее базилики. Оба здания великолепны, но рассчитаны на разные восприятия и разные манеры художественного переживания (рис. 42).

Этот композиционный принцип, который следовало бы назвать «**тематическим монтажом**», в дальнейшем очень целенаправленно совершенствуется, уточняется и осмысливается Палладио в его лучших постройках и проектах (рис. 43; 44; 45).

При взгляде на фасад виллы Франческо Пизани вблизи Монтаньяно (1553) кажется, что от краев центрального корпуса с портиком «отрезаны» доли и раздвинуты в стороны для того, чтобы вставить в разрывы совершенно неожиданную тему триумфальной арки. Похожий тип монтажа применен в вилле Одоаро и Теодоро Тьене в Чиконье и в вилле Вальмарано в Лизьере. Замечательно, что «монтажные швы» никак не маскируются. Повидимому, автору очень важно подчеркнуть самостоятельность монтируемых тематических кусков. Подобные неожиданные вставки сделаны в виллах Тресино в Криколе, Пизани Лазара и Пизани в Баньола (рис. 46).

В знаменитой вилле Ротонда, представляющей оригинальную версию центрического крестово-купольного здания, Палладио отбирает прямо-таки «малопригодный» для монтажа материал — портик (знак периптера), купольная ротонда, кубический стеновой объем — при этом никак не маскирует «разноголосицу» (она отвечает его идее многоликого образа) и приводит все к согласию и гармонии в рамках чрезвычайно емкого понятия ордера (рис. 47).

В фасадах городских палаццо в Виченце монтаж более сложный и более искусный. В палаццо Вальмарана виртуозно совмещены в одно многоликое целое разномасштабные ордерные колоннады, рустованная и чистая стены, мотивы арки и балконов, принадлежащих одновременно двум масштабам, и т.д. «Большому ордеру» Палладио отводит иную роль. У фасада появляются два варианта прочтения: вполне самостоятельное завершение нижнего яруса и окончательная, кодовая завершенность всего здания большим ордером.

Искусство монтажа в том, что все варианты архитектурного прочтения нужны друг другу и рожают какие-то новые смыслы, которые не могут быть выражены прямолинейно и наглядно.

Особенно удивительна «совмещенность несовместимого» на фасаде палаццо Тьене. Тема рустованной стены пронизывает даже колонны оконных

наличников. Именно эта двуликая деталь является своеобразным кодовым ключом ко всей композиции (рис. 48; 49; 50; 51).

Как известно, кинематографический монтаж делается ради «третьего кадра», которого нет в действительности, но в котором смысл происходящего и главное впечатление. У Палладио тот же композиционный интерес к монтажу. Вершина палладианского монтажа — фасады венецианских церквей Сан Франческо делла Винья, Сан Джорджо Маджоре, Иль Реденторе. Им предшествуют три проекта Болонского конкурса для фасада ц. Св. Петрония, в которых было найдено не барочное, но очень убедительное решение (о нем будет сказано позднее). Архитектор находит собственное решение базиликального фасада, ничуть не уступающее решению Дж. делла Порты для римской церкви Иль Джезу. Здесь большой ордер и вставленные один в другой разномасштабные портики мощно и убедительно воплощают идею многоликой образности. Дж. делла Порты — исключительно строгий полифонист микеланджеловского толка. Он добивается эффекта многоголосья, разрабатывая методом контрапоста одну единственную тему. Палладио программно много-темен, но одновременность и самостоятельность «звучания» в контексте многоликого образа говорит о близости этого приема изобразительной полифонии. В его лице венецианская архитектура рождает собственную версию нового стиля. В этой связи уместно обратить внимание на разнообразие палладианских образов и их театрализованно праздничную аранжировку. Яркий пример полнозвучного мажорного звучания — великолепная Лоджия дель Капитанио, построенная рядом с Базиликой как будто для демонстрации диапазона выразительных возможностей тематического монтажа. Во всем нарочитая чрезмерность (в чрезмерном обилии декора, в соперничестве тем и в контрасте масштабов). Палладио разрешает себе явно атектонические «поступки» (оконный наличник и «палладианская ячейка», врезающиеся в антаблемент большого ордера, огромные консоли балконов, передающие нагрузку на стену, «разрушенную» скульптурным декором...). Это помогает особенно остро почувствовать самостоятельность каждой темы. Он заставляет верить всему — и тому, что конструктивное правдоподобно, и тому, что придумано вопреки здравому смыслу и является «заведомой ложью» (необоснованные претензии тех же наличников и арки, перерезающие архитравы и т.д.). В этом переносе и сближении далеких смыслов и значений есть что-то от метафорического мышления, во всяком случае желание про-верить силу и возможности метафоры на архитектурном материале (рис. 52).

Без Лоджии дель Капитанио и дворцовых фасадов Виченцы нельзя понять архитектуру театра Олимпико. Ее высоко ценит и подробно разбирает Б. Виппер в уже упоминавшемся исследовании искусства Италии XVI в*. В этом произведении действительно много театрально-архитектурных откровений. Отметим лишь то, что все особенности этой композиции имеют прямое отношение к методу монтажа и многоликому пространственному образу (рис. 53).

Способ театрализации архитектуры, найденный Виньолой в вилле Юлия III, оказался не единственным. Палладио предпочитает постепенной глубинной развертке архитектурного сюжета эффект совмещения всех пространственных планов, их наглядное единство и одновременность. Общий политематический триумфальный фасад театрального (т.е. условного и нереального) мира совмещает в одно композиционное целое несколько натуральных перспектив городских улиц. Таким образом Палладио создает не одну на все случаи сценическую площадку, а разворачивает перед зрителем несколько вариаций сценического пространства, сосуществующих одновременно.

Решение Палладио нельзя целиком отнести к какой-то одной сценографической тенденции — классицистической или барочной. Оно в какой-то мере предвидит обе возможности, но в нем видна попытка активизировать пространственные ощущения зрителя, своеобразное приглашение участвовать в нетрадиционном освоении глубины сцены. А это можно соотнести с аналогичным барочным переосмыслением ренессансной модели пространства в живописи. Виппер усматривает связь активизации сцены театра Палладио с активизацией пространства в картинах Тинторетто и архитектурными мотивами венецианской живописи.

И в самом деле — архитектура Палладио вполне сопоставима с архитектурным антуражем венецианских живописцев. Венецианцы первыми открыли выразительные композиционные возможности цвета и писали, сознательно используя средства дополнительных цветов.

Палладио находит архитектурный аналог полихроматизму. Не прибегая к цвету (не считая тонального различия стены и ордерного каркаса), он добивается с помощью монтажа ощущения той самой цветности (красочности), которая отличает живопись Тициана, Тинторетто, Веронезе и других венецианских колористов.

Три главные фигуры классического академизма привносят в архитектурно-изобразительность новые сильнодействующие средства — идею

* Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. — М.: Академия наук СССР, 1956.

политематизма и принцип монтажа. Причем само подобное «перевооружение» было предопределено реформой Микеланджело. Все они, в той или иной мере, — пользователи его открытий. Если найдена и продемонстрирована возможность диалогического построения образа на основе одной темы (имитационная полифония и принцип контрапоста), почему нельзя извлечь того же рода эффект одновременного восприятия из политематической композиции?

В этом случае заметно возрастает иерархическая роль ордерного тектонизма. Появляются характерные смешанного склада формы (аналогичные музыкальным формам, допускающим сочетание полифонии и гомофонии, или формам, исключаящим имитационное развитие).

Все вместе композиционные особенности маньеризма, классицизма и собственно барочной (полифонической) манеры иллюстрируют многообразие путей эволюции стиля.

Сансовино (1486—1570). Якопо Татти, прозванный Сансовино по имени своего первого учителя Ан. Сансовино, наверное самый стойкий из классицистов, поскольку, часто общаясь с Микеланджело и понимая его профессиональное превосходство над всеми современниками, не подпал под его влияние и предпочел равняться на Браманте и Рафаэля.

Его искусство следует отнести к венецианской ветви академического классицизма. Именно там, в Венеции, он нашел себя и в полной мере реализовал свои художественные идеи.

О римских работах Сансовино что-то определенное сказать трудно — принимал какое-то участие в постройке виллы Фарнезина, но больше прославился своей скульптурой. Из документов, на которые ссылается Б. Виппер, известно, что в конкурсе проектов для церкви Сан Джованни Фиорентино он обошел Микеланджело, Рафаэля, Перуцци и А. да Сангалло. Но доверять этим сведениям в полной мере нельзя, поскольку доподлинно известно, что Микеланджело только эскизировал для этой церкви и не дал законченного проекта. Значит сведения о победе, скорее всего, преувеличены. Но важен сам факт, что Сансовино работал с выдающимися мастерами и даже получал их одобрение (главным образом, своих скульптурных работ).

После разграбления Рима французами Сансовино бежал в Венецию и очень скоро был назначен главой Прокураторов Сан Марко, т.е. фактически стал главным архитектором города.

Считается, что именно Сансовино познакомил венецианцев с римским классицизмом. Но строить в Венеции точно так, как в Риме, невозможно. Это город, в котором стилевая традиция сильна, как

нигде. Не считаться с ней Сансовино не мог хотя бы уже потому, что ему было поручено строить в самых престижных местах города: на набережной по соседству с Дворцом дождей (здание Монетного двора), на участке, соединяющем площадь и собор Сан Марко с набережной (здание библиотеки Сан Марко), на Большом канале (палаццо Корнер и Пападополи), церковь напротив собора Сан Марко (впоследствии снесена).

Стилистически Венеция на редкость однородный город (по крайней мере, до XVI в.). Центр и его самая репрезентативная «улица» (Большой Канал) уже имели архитектурное лицо. По общему признанию, мастерское вмешательство Сансовино прибавило центральному ансамблю красоты без ущерба для традиций. Выразительность построек Сансовино — сугубо архитектурного толка. Все, что он говорит и в чем старается убедить зрителя — всегда предельно ясно и безупречно логично, даже в тех случаях, когда архитектурная схема предельно насыщена декором и скульптурой, как, например, в Библиотеке или в Лоджете. Он очень точно подхватывает идею однородного тематизма, фактически разлитую по всем венецианским фасадам (характерно готическое решение дворцовой арочной лоджии), и тактично внедряется в эту традицию, предлагая для тиражирования лексически и стилистически непривычную ячейку, построенную из правильных ордерных форм. Эта ячейка-эмблема представляет собой совмещение колоннады с трехчастной аркой — мотив, довольно часто употреблявшийся и до него (в постройках Браманте, Рафаэля и др.). Но Сансовино спрессовывает все формы и придает мотиву вид сложной, предельно-напряженной опоры. Сначала применяет новинку в палаццо Корнер и здании библиотеки, а дальше она подхватывается другими и становится новой венецианской традицией. Мы встречаем ее у Лонгены (палаццо Пезаро), Санмикели (палаццо Гримани), Скамоцци (новые Прокурации) и у др. Как приверженца классики, его, прежде всего, заботит проблема целостного восприятия композиции. В Библиотеке и в здании Монетного двора он добивается впечатления единства навязчивой повторяемостью ячейки. У Браманте и мастеров его школы тот же повтор ячейки (ордерный ритмический ряд Канчелларии или ватиканского бельведера) — не самоцель. Он нужен для архитектурного сопоставления стены и каркаса. Спрессованный аккордный ряд Сансовино — главная тема образа и гарантированная целостность сооружения. Но всего более поражает Сансовино-ансамблист (рис. 54; 55; 56).

Для центрального венецианского ансамбля он придумывает вполне естественную в данной ситуации композиционную интригу, своего рода зацеп-

ку, открывающую возможность добиться взаимопонимания всех «участников». Вариационно продолжающийся эмблематический ряд — аркады Дворца дождей, Библиотеки, Прокураций, Лоджетты — как драгоценная ювелирная оправа объединяет архитектурные раритеты разных времен и стилей. Это первый и точно продуманный шаг к целостности. А дальше все складывается в емкий, архитектонически-многоликий ансамбль.

Дворец и Библиотека противопоставлены как два разновозрастных организма — взрослый, уже сложившийся, и молодой, которому предстоит развиваться дальше (такое истолкование было предложено И.В. Жолтовским). И предсказанный рост (архитектонически аранжированная возможность «преодоления тяжести») тщательно подготавливается. Сильная горизонталь подчеркнута перегруженными опор Библиотеки внезапно обесценивается «легкомыслием» Лоджетты. Ее отделившиеся от стены колонны свободны от нагрузки. Тяжесть аттика приходится на арки второго плана, и тем самым непререкаемое доминирование антаблемента Библиотеки с сильным выносом карниза, как преграда вертикальному развитию, попросту отменяется. Лоджетта как будто приседает перед стремительным рывком вверх. Этому впечатлению очень помогает буквально стелющаяся по площади терраса на сжатых, как пружины, консолях (по логике, конструкций здесь совершенно неуместных). Следующая фаза — взлет кампании. И все сразу ложится в строку и согласуется в аккордово-звучащем ансамбле. И стилистическая чужеродность собора Сан Марко, и необоснованные вертикальные претензии «Башни часов», и откровенная интересность площади Прокураций, и композиционная неопределенность Пьяцетты — все обретает образный смысл и уместность.

Архитектурный сценарий, разработанный Сансовино, как нельзя лучше подходит к празднично-театрализованной жизни венецианского центра. На этих площадях происходит все самое важное, красочное и торжественное — шествия, парады, карнавалы, церемонии (тот же церемониал «Венчания дожа с морем»). Как стилевое явление образованный вмешательством Сансовино ансамбль — определенно полифоничен, хотя и не в манере Микеланджело. Во всяком случае, выразительно неоднороден и многоголосен. Усилиями классициста спровоцировано типично барочное мироощущение, вмещающее многие, казалось бы, несовместимые композиционные манеры и контрастные художественные темпераменты. Образцово правильные и вполне предсказуемые «поступки» на паритетных началах участвуют в импровизационном, неуправляемом синтезе, получившем самое яркое образное выражение в венецианском карнавале.

Превосходный скульптор и архитектор, Сансовино точно знает, где и какая скульптура уместна. Соединение скульптуры с архитектурой у него всегда прочувствованно, рассчитано и очень естественно. Примером стилистической согласованности обоих искусств могут служить фриз и возлежащие на аркаде Библиотеки фигуры, аллегии в нишах Лоджетты и расстановка скульптур во дворе палатцо Корнер (рис. 57).

В скульптурах влияние Микеланджело более ощутимо. Но даже если узнаются позы и характерные жесты, продиктованные у Микеланджело правилами контрапоста, в трактовке Сансовино они теряют диалогическую экспрессивность и гармонизируются в соответствии с представлениями о классической красоте, вызывающей в памяти знаменитое определение Винкельмана: «Благородная простота и спокойное величие». Таковы евангелист Марк в соборе Сан Марко и Нептун на Лестнице гигантов во дворе Дворца дождей.

Особый интерес представляют «станковые» многофигурные рельефы и объемные композиции. Сансовино группирует их по принципу дополнителности, сочетая разнородно построенные фрагменты. Это хорошо видно в рельефе «Положение во гроб» (собор Сан Марко) и в «Снятии с креста» (Лондонский музей Виктории и Альберта). В последнем группы относительно самостоятельны, разнохарактерны по движению и той роли, которая им отведена в данном сюжете. Объединяющим моментом является наличие в каждой группе неподвижно лежащих фигур: Христа, Богородицы и, видимо, одного из разбойников (рис. 58).

При сопоставлении композиционной манеры с принципами построения музыкальных форм, над которыми работают венецианские композиторы, точного совпадения не происходит. Но общий интерес к гомофонному изложению, инструментальному разнообразию и многоголосому аккордовому звучанию в обоих случаях совершенно очевиден и, как признак стиля, симптоматичен.

Лонгена Бальдасаре (1598—1682). Среди знаменитых представителей венецианской архитектурной школы особое место занимает Бальдасаре Лонгена. Историки единодушно признают в нем мастера барокко. Но его композиционная манера и, особенно, образность мало похожи на стиль Микеланджело или постмикеланджеловских полифонистов (Бернини, Борромини...). Тем не менее для понимания эволюции барокко это очень важная фигура. В его произведениях ярко и темпераментно выражены художественное мироощущение венецианцев и типично венецианское истолкование идей полифонизма (архитектурного, изобразительного и музыкального). В этом смысле его искусство вполне уместно сопоставить с картинами Веронезе, музы-

кальными образами Дж. Габриэли, Царлино, Монтеверди или уподобить атмосфере венецианских театрализованных морских парадов, церемониальных приемов и триумфов.

В целом итальянский барокко этой поры неоднороден. Римский стиль прекрасно дополняют две северные школы: Венецианская и Пьемонтская. И центральная фигура обновляющейся Венеции — Бальдасаре Лонгена. Притягательная сила барочного Рима на него не подействовала. Это мастер намеренно экстравагантный, создавший произведения великолепные, но загадочные по стилю. Даже среди венецианцев он выделяется неподражаемой импровизационностью и раскованностью. Его произведения не имеют прототипов.

Единственное, что сразу выдает в нем венецианца — это легко удающаяся ему праздничность образов, роскошная лексика, композиционное остроумие и непринужденность, с которой он выходит из самых запутанных формальных ситуаций.

Архитектуру, как правило, считают бесцветной, т.е. она может быть цветной, но это как противопоставленная ей раскраска или грим, под которым скрывается ее монохромная природа. Многие убеждены, что цвет не является ее законным выразительным средством, как, например, в живописи. Но ведь музыка и поэзия умеют вызывать полноценные ощущения цвета, не прибегая к краске, одними композиционными приемами, сочетанием форм и интонационным богатством.

В этом смысле и в архитектуре здание, выстроенное из разноцветных материалов, может быть одноцветным по композиции, а одноцветное по материалам — передавать все богатство и тонкости цветовых отношений.

Лонгена доказывает, что венецианцы не зря считаются величайшими колористами. Цвет и колорит даже в живописи во многом обязаны барочной манере видения.

Образы и ощущения Лонгены бесспорно барочные. Но он как будто не знает или не хочет знать стилевые каноны Рима. На основе центрической купольной схемы уже создавали барочные образы Микеланджело, Бернини, Борромини и Кортонна. Казалось бы миновать их никак нельзя. А у Лонгена в Санта Мариа делла Салуте только и есть от обычных барочных атрибутов, что волюты да обилие скульптуры. В интерьерах этой церкви как будто бы есть что-то и от Палладио, хотя известно, что именно Лонгена и другой венецианец, Тремильян, резко выступили против палладианства и классицизма Скамоцци. И тот, и другой оставили заметный след в Венеции (Скамоцци, между прочим, был учителем Лонгены). Но зато именно эта удивительная постройка великолепно подошла к доренессансному Дворцу дождей и собору

Сан Марко. Она бы прекрасно ужилась и с произведениями Пьетро Ломбардо, например с ц. Санта Мариа деи Мираколи или Скуола деи Сан Марко.

Санта Мариа делла Салуте строилась с 1631 по 1682 г. Лонгена завоевал право на строительство, выиграв трудный конкурс, объявленный Советом Республики. На таком ответственном месте, каким является развилка Большого канала и Джудекки, Совет хотел иметь здание эмблематичное, способное встать вровень с Дворцом дождей и собором Сан Марко (рис. 59).

Ансамбль Пьяцетты построен на контрастном сочетании разных образов и характеров, выраженных, кстати, в разных художественных манерах: диковинный и многоликий Св. Марк, торжественный и недоступный Дворец дождей, пронзительная, как фанфара, колокольня. Создатели каждого из этих шедевров хорошо понимали, что прелесть созданного ими характера будет оценена именно в соседстве с другими, не менее колоритными «личностями». Лонгене нужно было ввести в эту компанию достойного собеседника. И вместе с тем найти что-то новое, чего нет в ансамбле Пьяцетты, а если учитывать, что церковь стоит в устье Большого канала, то придумать какую-то свежую вариацию в общей панораме очень трудно. Палладио уже построил ц. Реденторе и Сан Джордже Маджоре. Лонгена отказывается от традиционной купольной базилики и ставит масштабный каналу и лагуне центрический восьмиугольный объем, перекрытый куполом на завышенном восьмигранном барабане. К сторонам нижнего восьмигранника приставлены портики, один из которых, напоминающий триумфальную арку, отмечает главный вход. С противоположной входу стороны к основному объему пристроен хор с полукруглыми абсидами по бокам, тоже перекрытый куполом. Сзади к хору приставлены две высокие тонкие башни. Распор купола передается на нижний восьмигранник через большие волюты и дальше гасится в портиках. Распор от малого купола гасят две абсиды, башни и малый восьмигранник. Такова конструктивная схема. Присущие этому произведению богатство впечатлений, праздничная приподнятость образа и противоречивость настроений не кажутся сумбурными. Это — карнавальный праздник со всеми свойственными ему случайностями и сюрпризами, а в итоге то, что казалось импровизацией, игрой случая — также неожиданно и непринужденно складывается в продуманный и организованный театральный сценарий. Или наоборот, разумный и ясный план, четкий порядок соединения частей таят в себе массу неожиданных вольностей.

Начать с того, что Лонгена с первого же взгляда дает понять, что центрическая купольная композиция тектонически безупречно логична и даже

превосходит традицию конструктивного правдоподобия ренессансных схем подобного рода. В то же время при обходе церкви снаружи выясняется, что все портики, являющиеся фасадами капелл — разные. По сути дела это вариации, раскрывающиеся с продуманной последовательностью.

Внутри к подкупольному пространству добавляется горизонтальное направление движения развития. Эти два вектора развития от главного портика (вертикальный и горизонтальный) повсеместно конфликтуют. Издалека все объемы подчинены большому куполу, а при смене точек наблюдения выясняется, что малый купол и вообще вся композиция хора обладают определенной самостоятельностью на правах свободной вариации главной темы. Хор имитирует формы центральной части. В свою очередь ярусы центрального объема тоже образуют вертикальный ряд вариаций.

Подобно метафоре этот прием обеспечивает равноправие фрагментарных зрительных впечатлений и порождает эффект, аналогичный музыкальному многоголосью (в духе масштабных ораторно-хоровых произведений Дж. Габриели, К. Меруло, Дж. Фрескобальди).

Кроме ц. Санта Мариа делла Салуте Лонгена выстроил на том же Большом канале два великолепных палаццо: Пезаро (1682) и Редзоник — подчеркнуто праздничные, но не лишённые торжественности и собственного достоинства. Еще в XV в. в Венеции сложились независимые от Флоренции представления о дворце. Достаточно сопоставить палаццо Ка д'Оро Бартоломео Бон Старшего (1424—1430) или палаццо Дорио школы Ломбардо (конец XV в.) с палаццо Пацци Брунеллески или палаццо Ручеллаи Альберти, чтобы почувствовать, как велики расхождения во взглядах, насколько различны жизненные ощущения и способы их передачи. Брунеллески и Альберти одержимы идеей ордера и стараются избавиться от всего, что напоминало бы готическую манеру. Венецианские мастера, напротив, нисколько не стыдятся своих готических привычек и принимают ордер как их разумное усовершенствование. И в последующие два столетия, когда новый стиль был единодушно поддержан и принят по всей Италии, Венеция продолжала оставаться при особом мнении.

На первый взгляд оба палаццо — Пезаро и Редзонико — мало чем отличаются от расположенных здесь же неподалеку на Канале палаццо Корнер (1532) и палаццо Манин Я. Сансовино. В свою очередь работы Сансовино близки более ранним постройкам: палаццо Примани (1542) Санмикели и Вендрамин-Калерджи (1509) Пьетро Ломбардо, а уже от этих построек нетрудно сделать переход к палаццо Фоскари, Ковалли и Барбаро. Так естественно наращивается цепь традиций (рис. 60).

И в самом деле, особенность зрительного восприятия венецианского барочного дворца имеет отношение к композиционной традиции, восходящей к Средневековью. Тут тоже присутствует полифонический принцип (линейное полифоническое «письмо»).

В палаццо Ковалли глаз следит не за тектоникой, а за имитациями аркады в верхних ярусах. Едва уловимое изменение в причудливом готическом плетении архивольтов меняет характер и композиционную фигуру лоджии. Отдельные фрагменты этих фигур даны по краям. Таким образом весь фасад подготавливает и оформляет «многоголосное звучание» центрального блока лоджий.

На фасадах дворцов XVI в. первый этаж становится цоколем, два верхних — почти одинаковы, а сверху появляется карниз с высоким фризом, пропорциональным всему зданию. Тем не менее что-то явно мешает восприятию того же палаццо Корнер по правилам ордера.

На всем протяжении Большого канала традиционно принимаются все необходимые меры, чтобы исключить ордерное восприятие дворцовых фасадов, во всяком случае всячески принижается роль ордера. И это при том, что почти в каждой композиции обязательны колоннады, аркады, классические карнизы и ордер.

Венецианцы ни разу не поставили большой ордер прямо на цокольный этаж. Они упрямо держатся за равноправное сопоставление двух верхних ярусов, за их дуэтное «звучание». Сильный карниз второго этажа и рустованный цоколь играют роль структурного правила, обязательного для всех фасадов канала. Сансовино развивает оба момента традиции: подчеркивает вертикализм своей композицией спаренными колоннами, как будто бы «пробивающими» горизонтальную тягу, и ценит равноправие ярусов. По-видимому для него, как венецианца, очень важна двойственность прочтения верхних ярусов. И в добавок он усложняет это впечатление еще и пластически. В типично палладийской ячейке (соединение малой ордерной арки и колонны большого ордера) легко различаются два плана: арка — на втором плане, большой ордер — на первом, т.е. та же двойственность разыгрывается и в глубину.

В палаццо Пезаро Лонгена по-своему заботится о двойственности впечатлений, раскреповывая колонны первого плана и вводя в венчающий карниз большие кронштейны в местах раскреповок. От этого вертикали опор становятся второй равноправной темой фасада.

Палаццо Пезаро — один из самых торжественных и представительных дворцов Венеции. Передача такого рода настроений особенно удавалась барокко. Каждая композиционная тема или даже

отдельный мотив для большей убедительности, для придания значительности многократно повторяется, обрастая подробностями, прикрасами или вариациями, и с каждым повторением возрастают сила и полнота звучания.

На верхних ярусах палатца есть опоры, состоящие из спаренных разномасштабных колонн, большого и малого ордера арок и экспрессивно трактованных скульптур, полностью прикрывающих стену.

Мотив арки, на архивольтах которой разместились путти, проходит по всем трем ярусам и на каждом трактуется по-разному. Различны даже замковые камни ярусов. Более того, в соседних арках одного яруса тоже варьируются позы скульптур. Даже в пределах одной палладианской ячейки повороты корпуса, положение рук, ног и голо-

вы левой фигуры противопоставлены правой. Но контрапост уже не главное в композиции.

Как и Веронезе, Лонгена интересен тем, что органично сочетает полифоническую технику с ордером (гомофонный стиль) и даже предпочитает последний в качестве общего структурного принципа. Произведения Лонгены по праву считают лебединой песней венецианской архитектуры. Ничего равноценного и столь же неординарного уже не строится. Архитектурная Венеция продолжает блюсти традицию, но уже без блеска, торжеств и триумфов. Но самобытный вклад в эволюцию стиля уже сделан. Дальше на первых ролях — изобразительные искусства, музыка и театр. Барокко, продолжая экспериментировать с синтезом разных манер, делает на этом пути важные для стиля композиционные открытия.

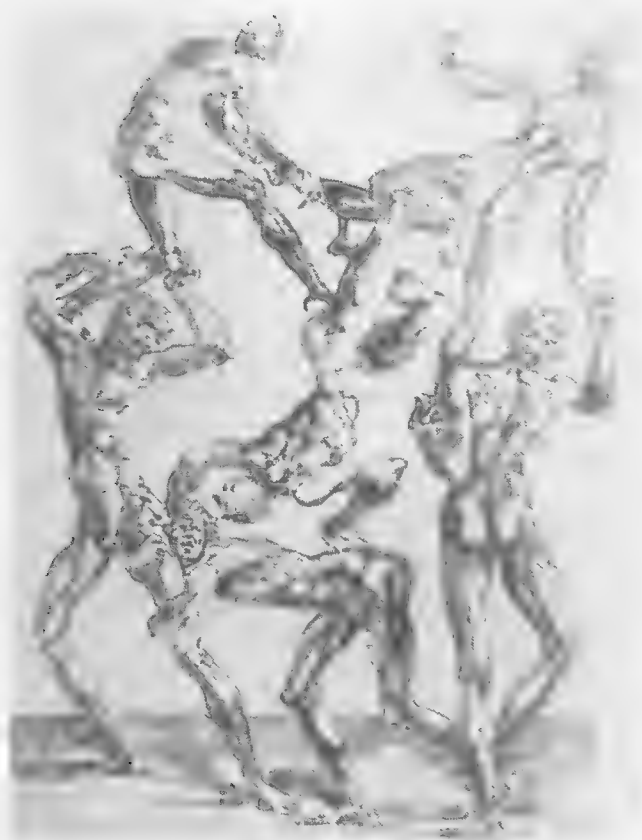


Рис. 1. Джусто де Джусто. Пирамида акробатов. 1543

a



б



Рис. 2. Джованни да Болонья: а — Аллегория астрономии. 1573; б — Похищение сабинянок. 1582



Рис. 3. Россо Фиорентино. Маски. Гравюра. 1535

а



б



в



Рис. 4 а — Себастьяно Серлио. Портал. Гравюра из архитектурного трактата. 1537; б — Дж. да Сангалло. Архитектурная фантазия; в — Даниеле да Вольтерра. Снятие с креста. Фреска церкви Санта Тринити дель Монти. Рим. 1541

Рис. 5. Никколо Аббате. Обращение Фавла. Вена. Истор. музей. 1555



Рис. 6. Россо Фиорентино. Снятие с креста. 1521:
а — анализ композиции



Рис. 7. Джулио Романо. Палаццо Фантузи. Болонья. 1517: а — общий вид; б — фрагмент фасада (чертеж)

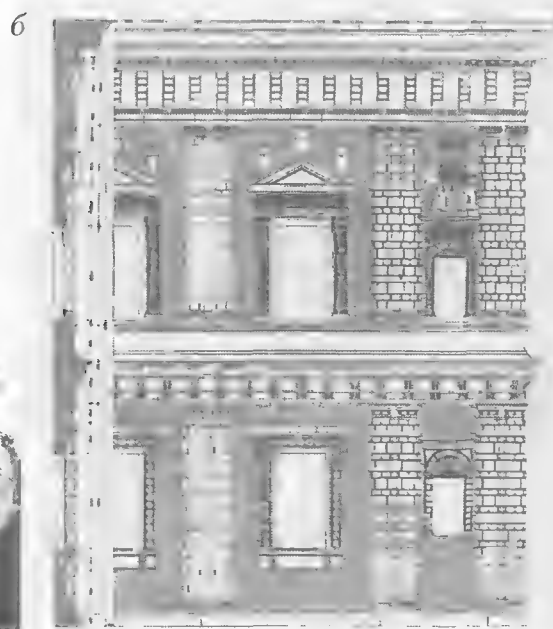




Рис. 8. Леоне Леони. Палаццо дельи Оменони.
Милан. 1573



Рис. 10. Пирро Лигорио. Казино Пия IV. Ватикан.
1560–1561

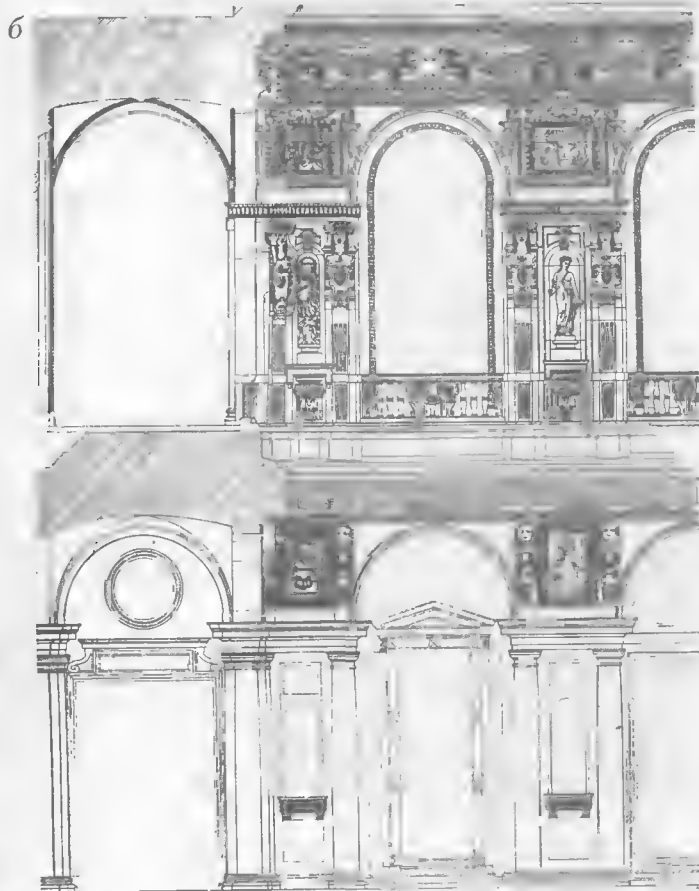


Рис. 9. Галеаццо Алесси. Палаццо Марино
Милан. 1558–1572: а – фрагмент двора;
б – чертеж дворового фасада





Рис. 11. Б. Амманати. Палаццо Монтальви. Флоренция. 1568

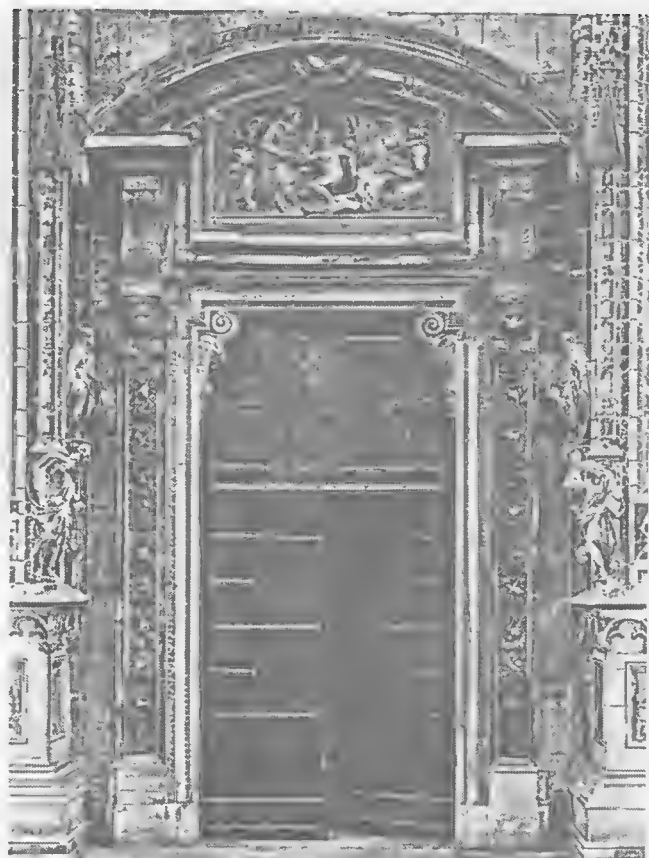


Рис. 12. Пеллегрини, прозванный Тибальди. Портал Собора. Милан. 1567



Рис. 13. А. Кампи. Палаццо Полиари (Pagliari). Кремона: а — общий вид; б — чертеж фасада

а

б

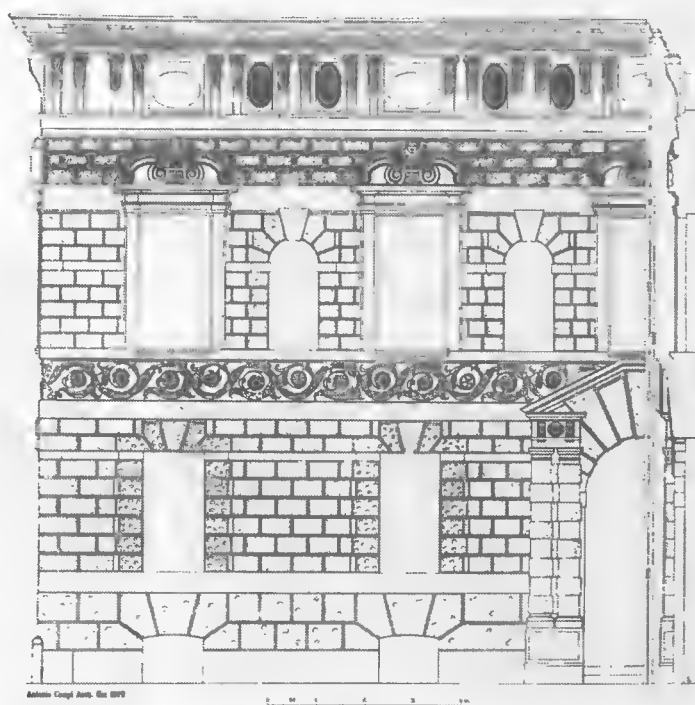




Рис. 14. Б. Амманати. Парковый фасад палаццо Питти. Флоренция. 1560



Рис. 16. Дж. Вазари. Палаццо Кавальери ди Сан Стефано. Пиза. 1561

а

б

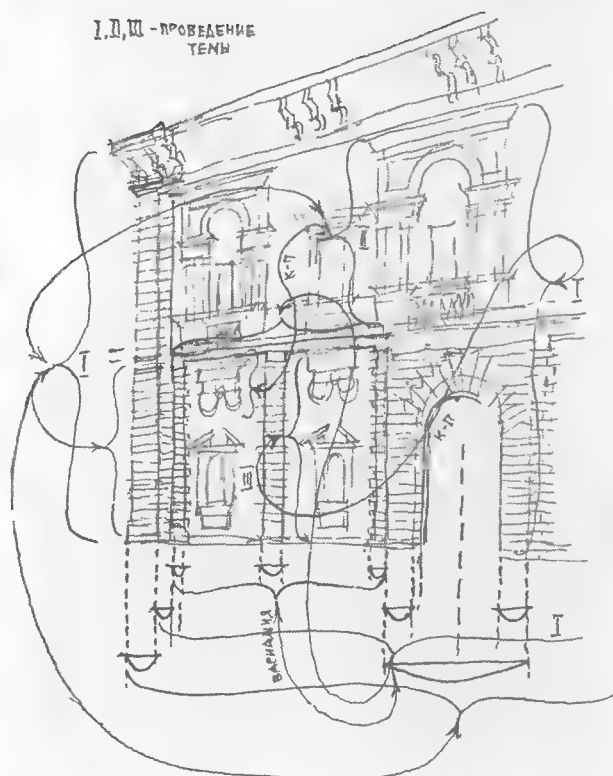


Рис. 15. Б. Амманати. Палаццетто делла Провинция. Лука. 1577–1583:
а — общий вид; б — анализ композиции

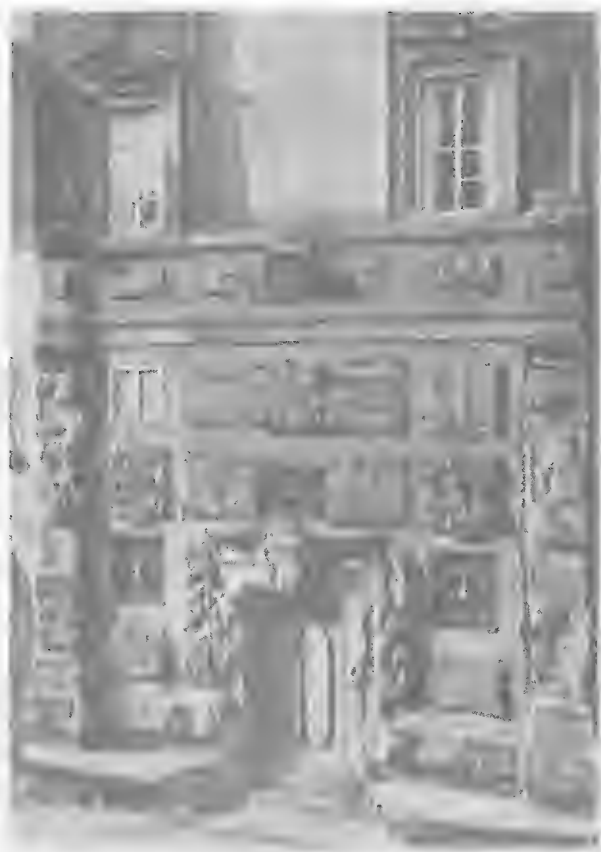


Рис. 17. Федерико Цуккарини. Дом Цуккарини.
Флоренция. 1578



Рис. 18. Федерико Цуккарини. Фрагмент жилого дома.
Рим. 1578

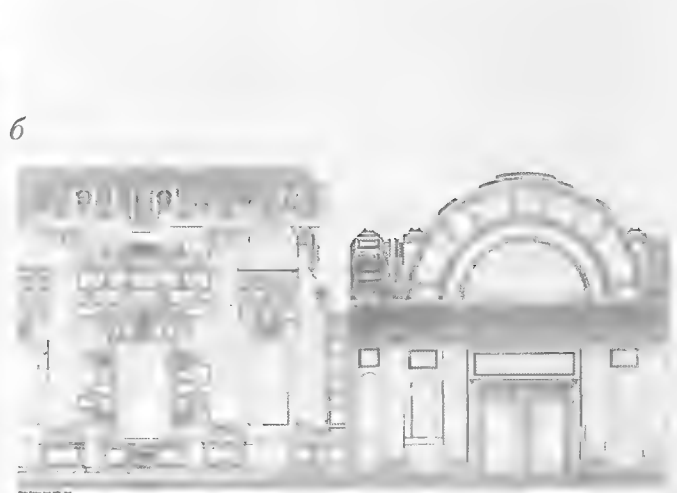
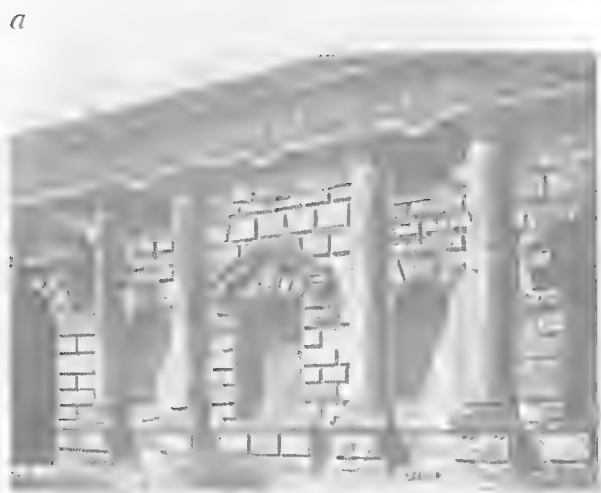


Рис. 19. Дж. Романо. Палаццо дель Те. Мантуя. 1534: а — фрагмент дворового фасада; б — разрез (чертеж)

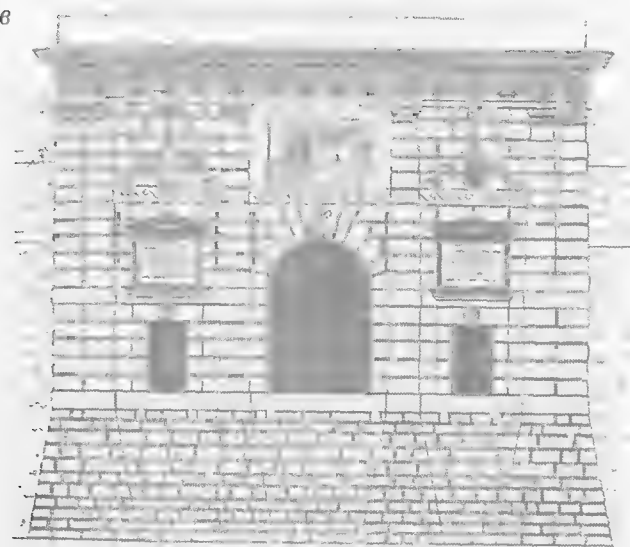
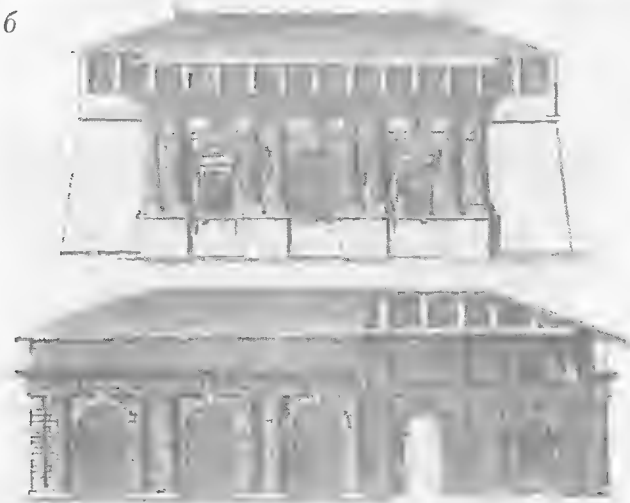


Рис. 20. Микеле Санмикелс: *a* — Porta Nuova. Верона. 1534; *б* — Porta Palio; *в* — Porta di Terza-ферма. Зара. 1557. Фасады и разрез

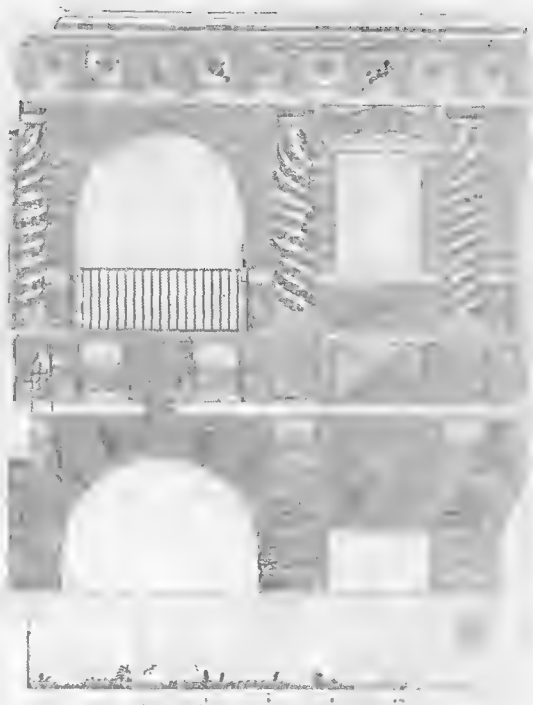


Рис. 21. Дж. Романо. Дворовый фасад. Кавалерия в герцогском замке. Мантуя. 1538–1539

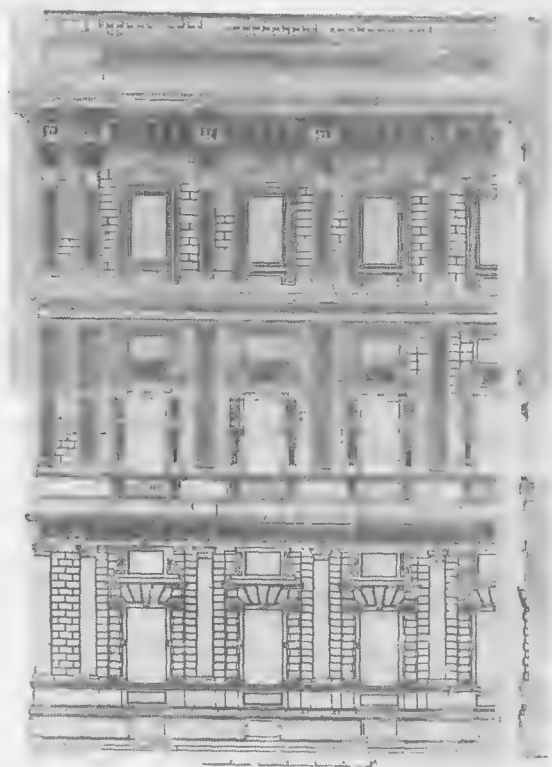


Рис. 22. Галеаццо Алесси. Фасад палаццо Марино. Милан. 1558

a

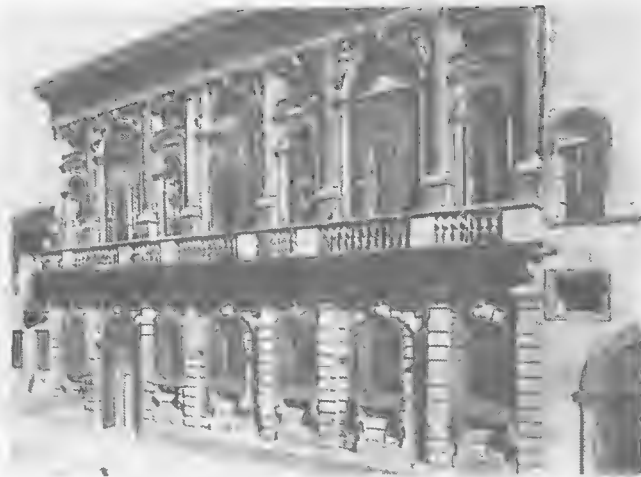


Рис. 24. Микеле Санмикеле. Палаццо Бевилаква. Верона. 1530

б

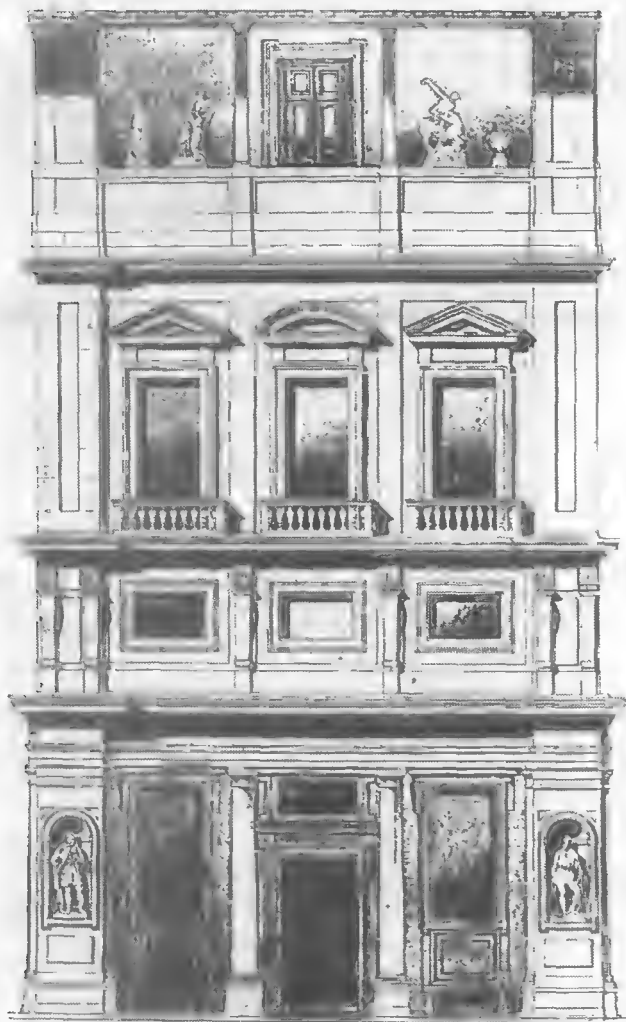


Рис. 23. Дж. Вазари. Палаццо Уффици. Флоренция. 1560–1574: а – общий вид; б – фрагмент фасада

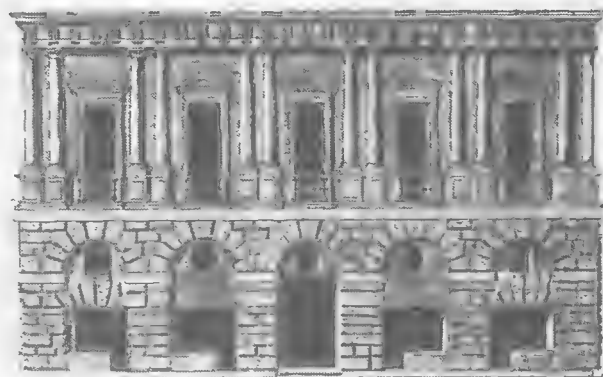


Рис. 25. Браманте. Дом Рафаэля. Рим. 1517

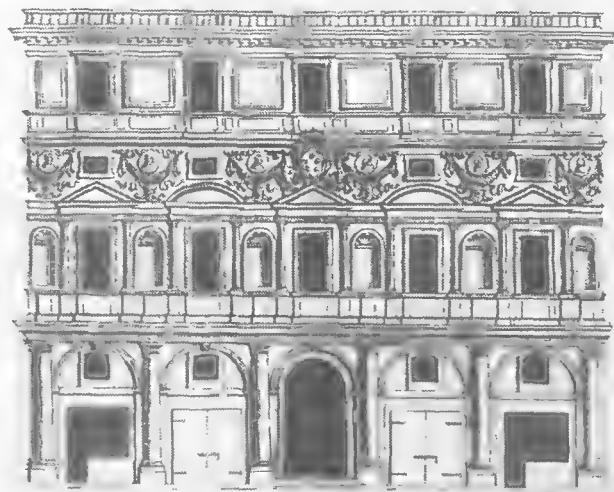


Рис. 26. Рафаэль. Палаццо Бранконио дель Аквила. Рим (декорирован Джованни да Удине). 1520. Реконструирован по рисункам Рафаэля



Рис. 27. Джироламо да Карпи. Палаццо Спада.
Рим. Начат в 1550



Рис. 29. Франческо Сальвиатти. Прославление папы
Павла III (роспись в палаццо Фарнезе). Рим



Рис. 28. Микеле Санмикеле. Церковь Мадонна ди
Кампанья. Верона. 1557



Рис. 30. Дж. Вазари. Кузница Вулкана



Рис. 31. Антонио да Сангалло (?). Интерьер палаццо Дати. Кремона



Рис. 33. Б. Амманати (?) Вход-маскарон в парке. 1552



Рис. 32. Ф. Цуккари: а — окно-маскарон. Палаццо Цуккари. Рим. 1593; б — портал-маскарон. 1593



Рис. 34 а — Ф. Приматиччо. Портик грота. 1543; б — А. Фантуцци. Портик грота. 1543—1544; в — Джованни да Болонья. Скульптура в парке. 1570-е



Рис. 35. а, б — Джулио Романо. Гигантомания. Фреска в палаццо дель Те, Мантуя. 1530—1532



a

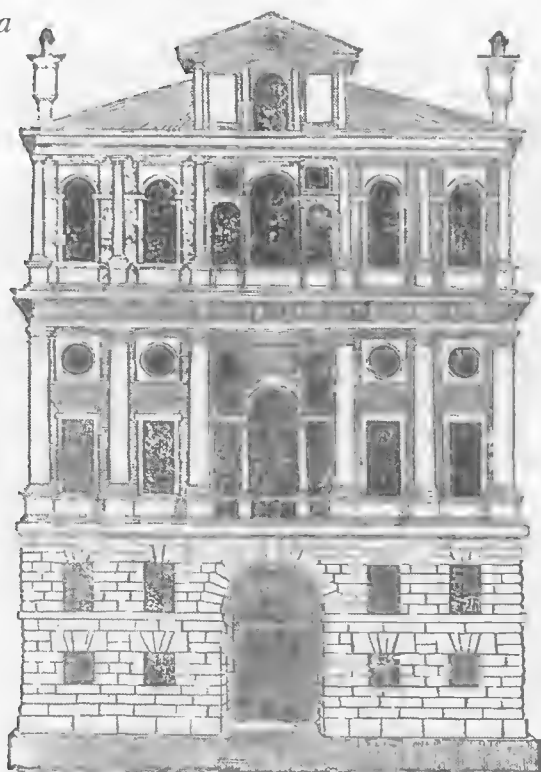


b



Рис. 36. а — А. Палладио. Титульный лист архитектурного трактата; б — Корреджо. Мадонна со Св. Георгием. Дрезденская галерея

a



б

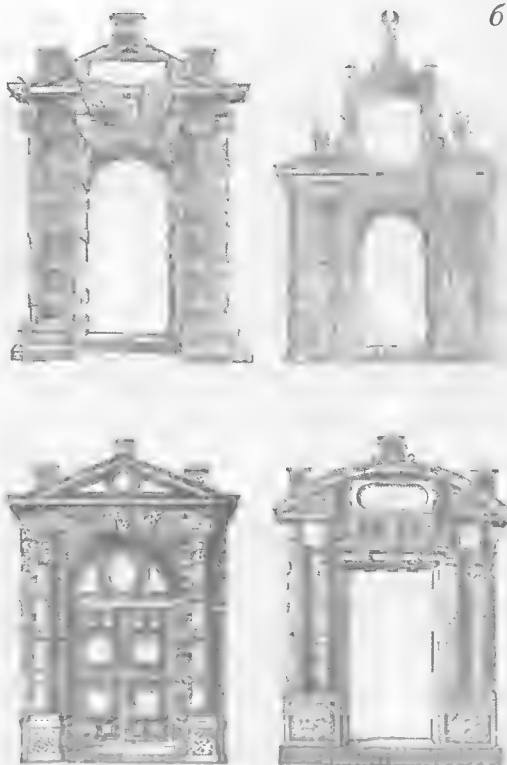


Рис. 37. С. Серлио. Проекты из трактата «Общие понятия архитектуры». 1615: а — проект павильона; б — проекты порталов и ворот

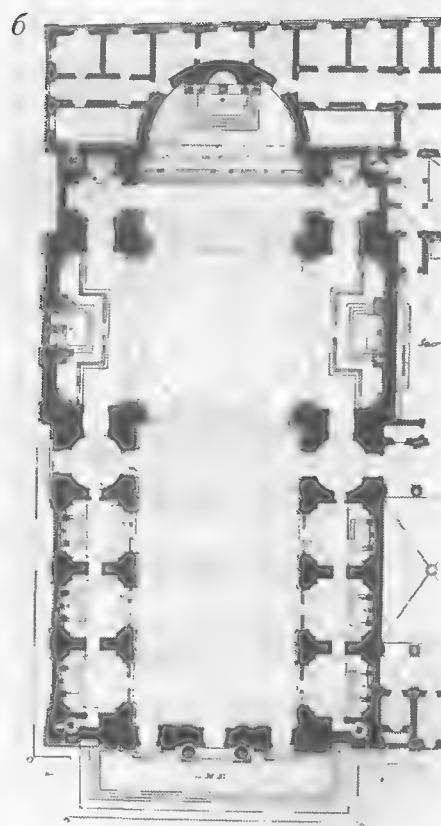


Рис. 38. Дж. Бароцци да Виньола. Церковь Иль Джезу. Рим. 1568: *a* — чертеж фасада; *b* — план



Рис. 39. Дж. Бароцци да Виньола. Вилла папы Юлия III. С 1550. Рим: *a* — фасад

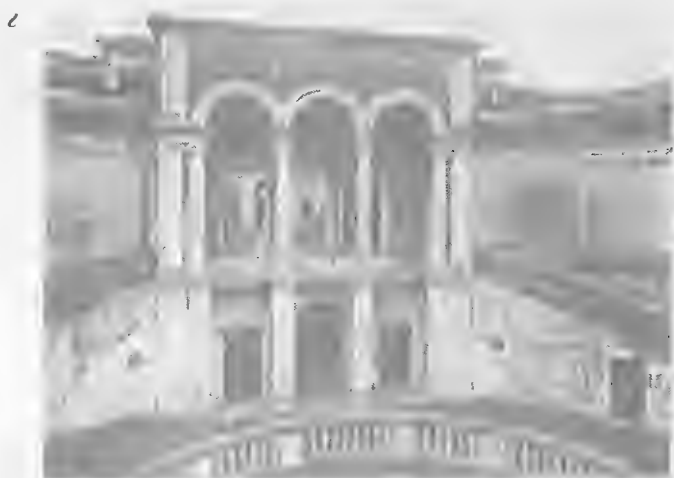
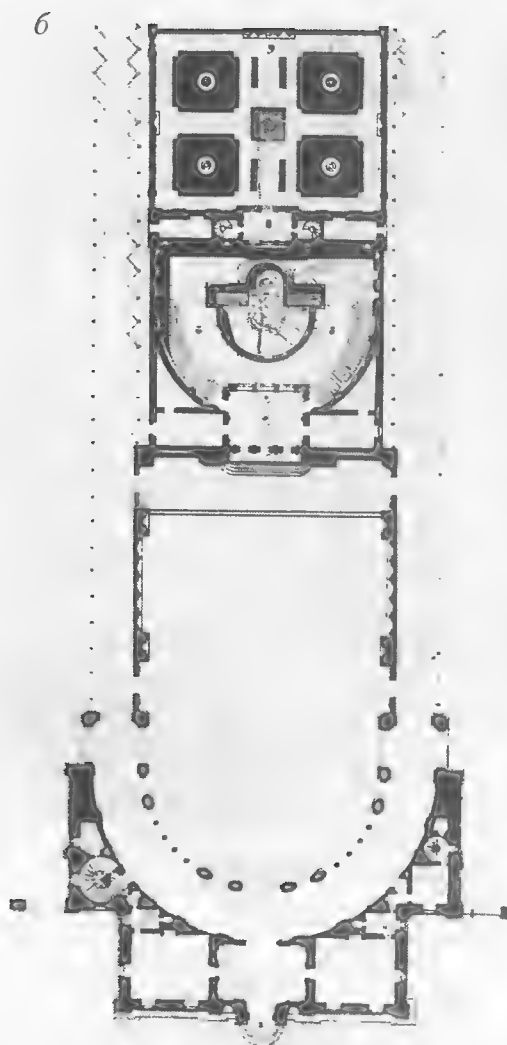
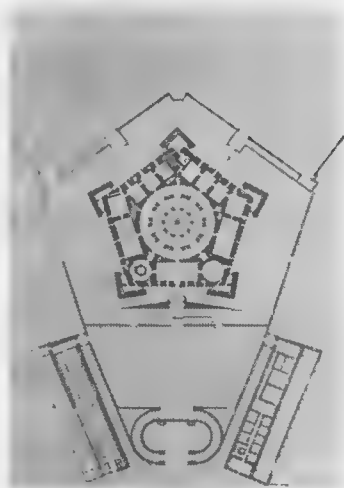


Рис. 39. Дж. Бароцци да Виньола. Вилла папы Юлия III. С 1550. Рим:
б — план; в, г — первый и второй дворы; д — шимфей

a



б



в



г

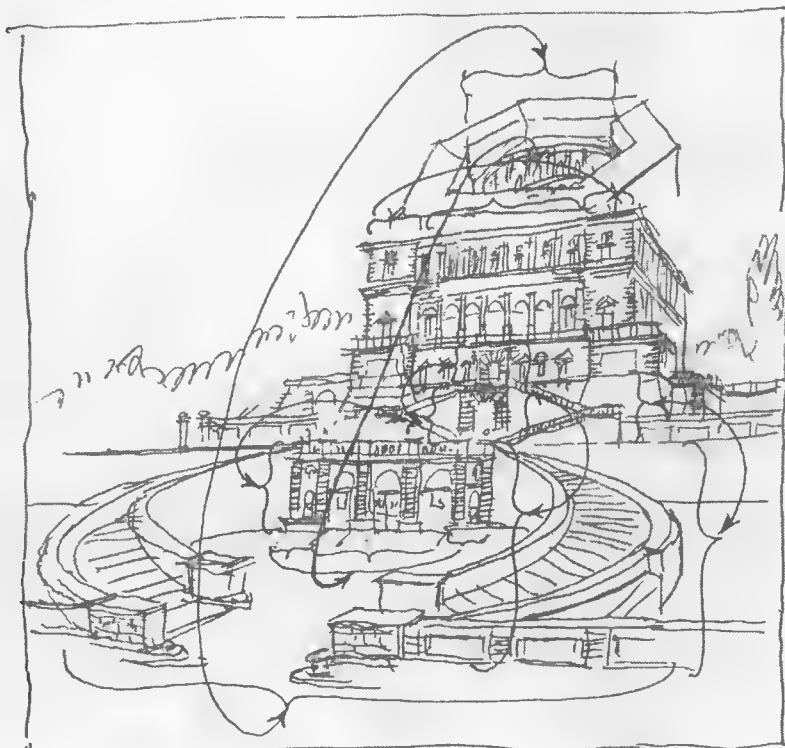
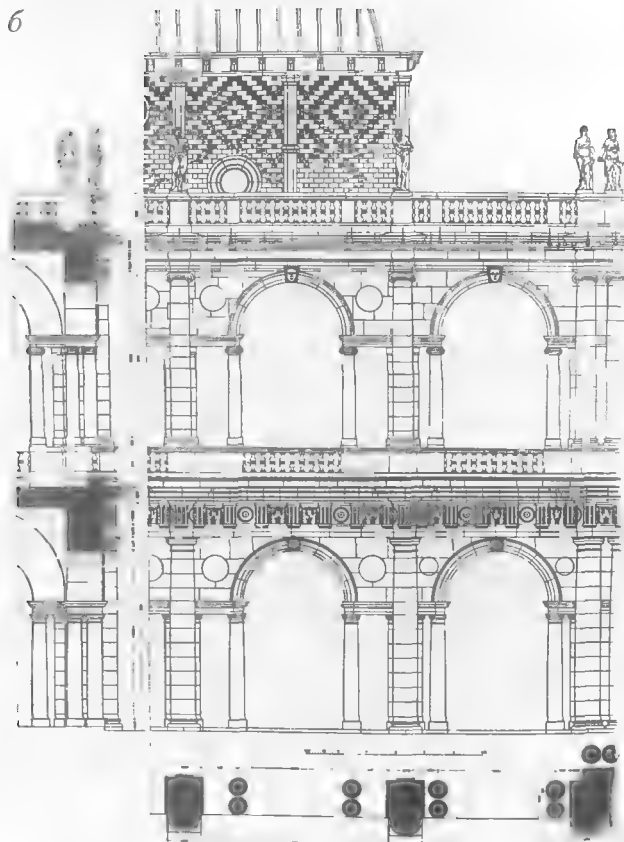


Рис. 40. Дж. Бароцци да Виньола. Замок Фарнезе в Капрарола близ Витербо. 1559–1564: *a* — общий вид; *б* — план; *в* — разрез; *г* — анализ композиции



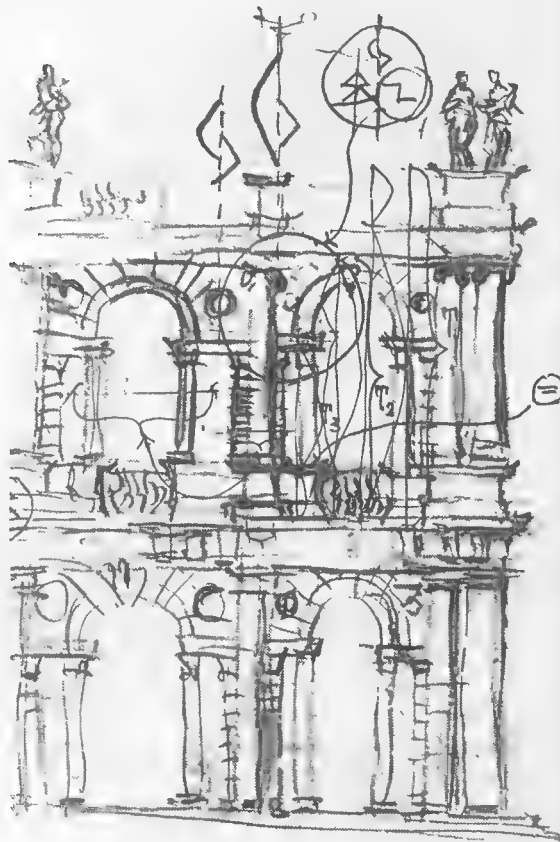
a

Рис. 41. А. Палладио. Базилика в Виченце. 1549: *a* — общий вид; *б* — чертеж фасада (фрагмент); *в* — анализ композиции

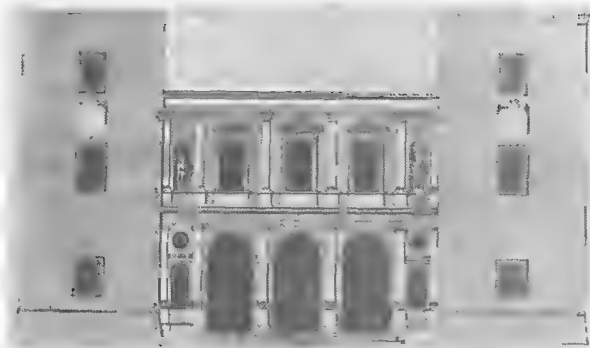


б

в



а



б



в



Рис. 42. А. Палладио: а — вилла Триссино в Криколи, фасад. 1537; б — вилла Тьене в Чиконье, фасад. Около 1560; в — вилла Поиана в Поиана Маджоре. 1560-е

а



б



Рис. 43. А. Палладио. Вилла Пизани в Монтаньяно. 1553: а — фасад; б — анализ композиции

a



б

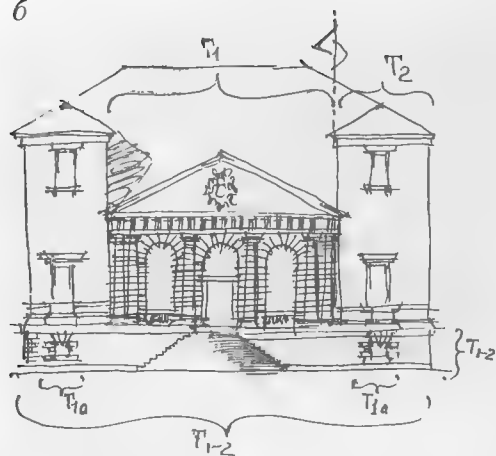


Рис. 44. А. Палладио. Вилла Пизани (ora De Lazara Pisani): *a* — фасад; *б* — анализ композиции

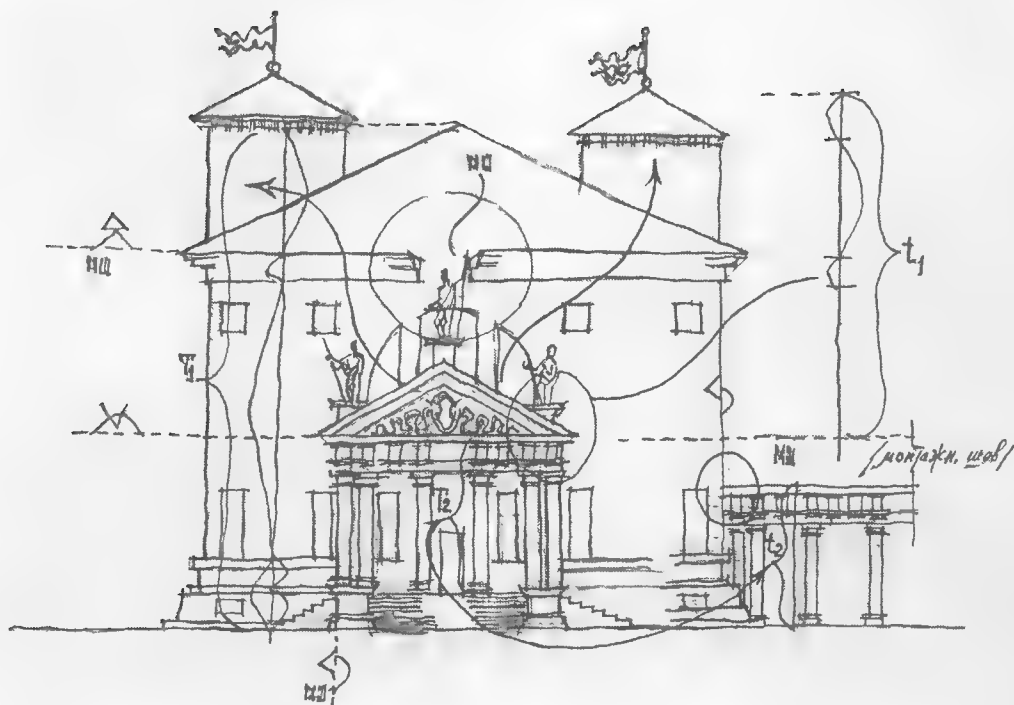


Рис. 45. А. Палладио. Вилла Пизани в Баньола. 1561. Анализ композиции

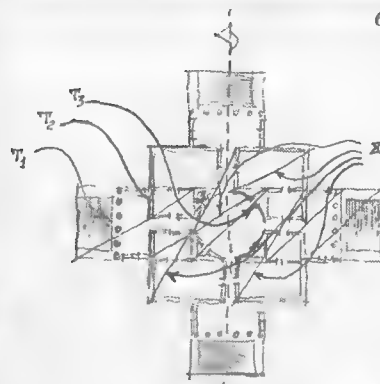
a



б



в



г

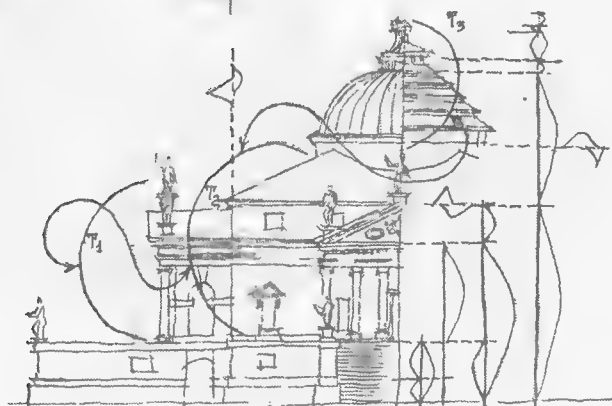


Рис. 46. А. Палладио. Вилла Ротонда близ Виченцы.
1551: а - общий вид; б - фасад; в - план; г - анализ
композиции

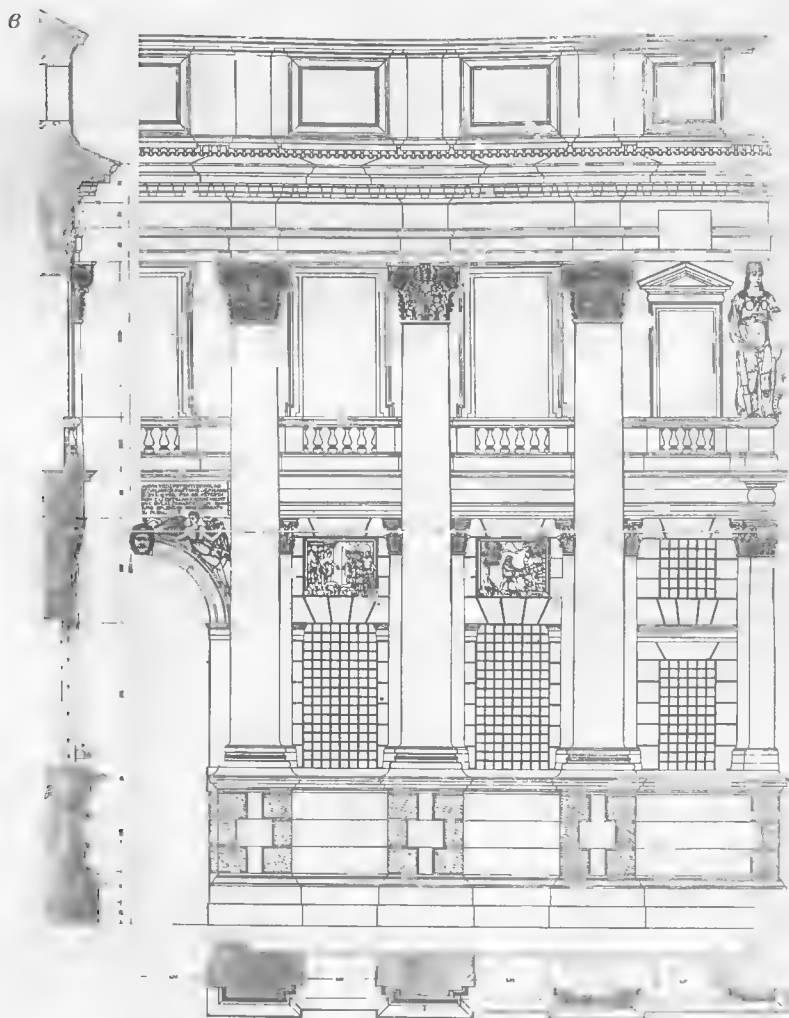
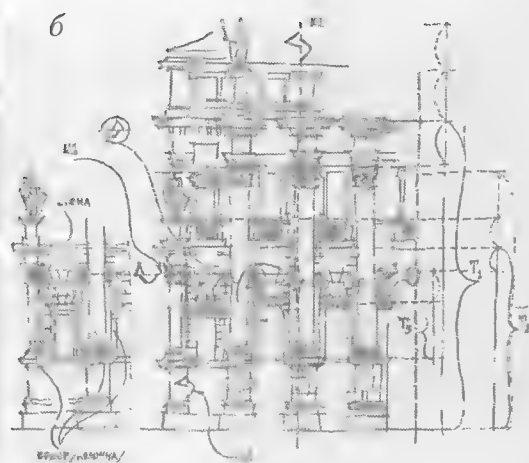
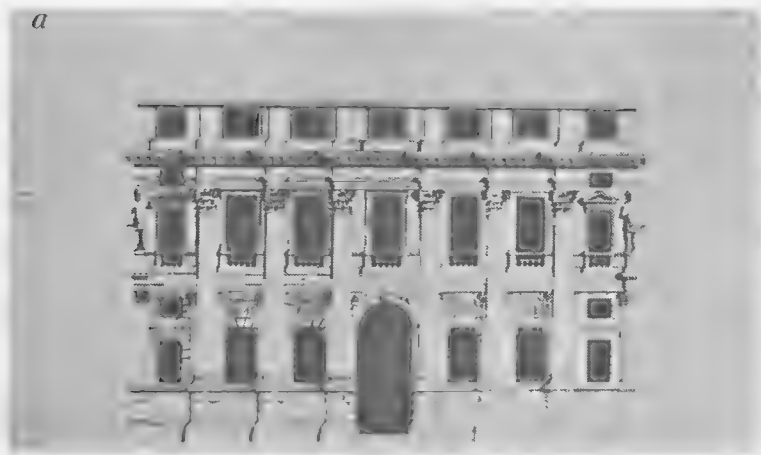
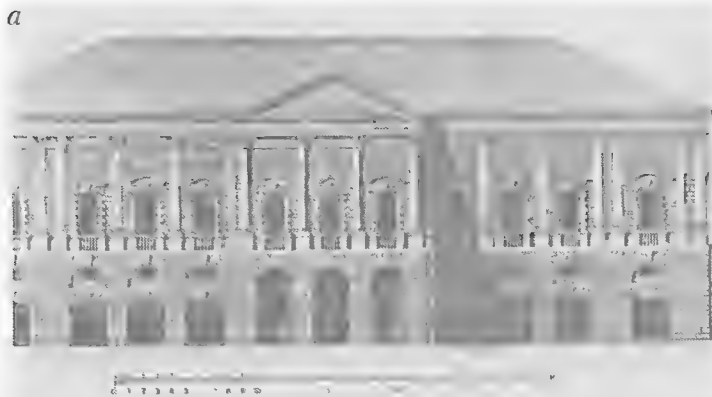
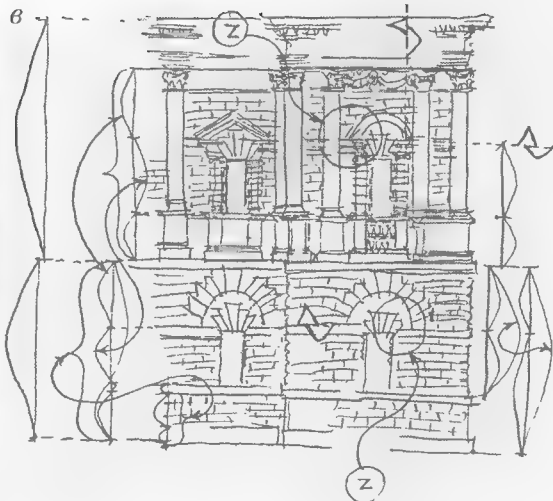


Рис. 47. А. Палладио. Палаццо Вальмарана. Виченца. 1566:
a — фасад; *б* — анализ композиции; *в* — фрагмент фасада

a



б



6

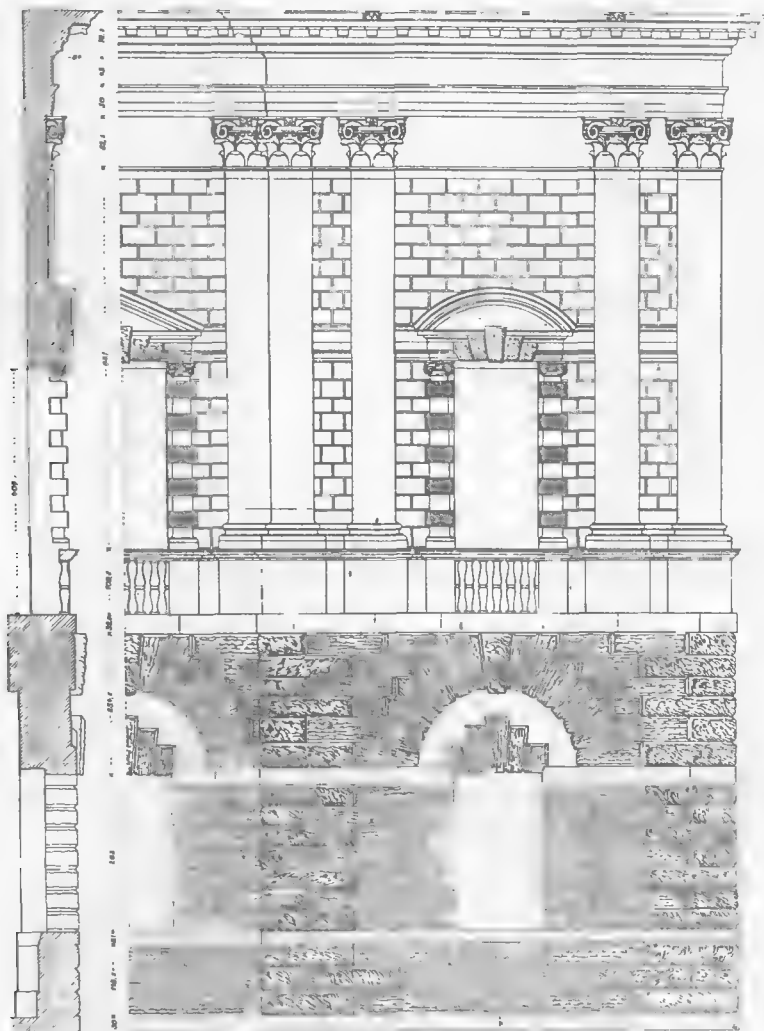
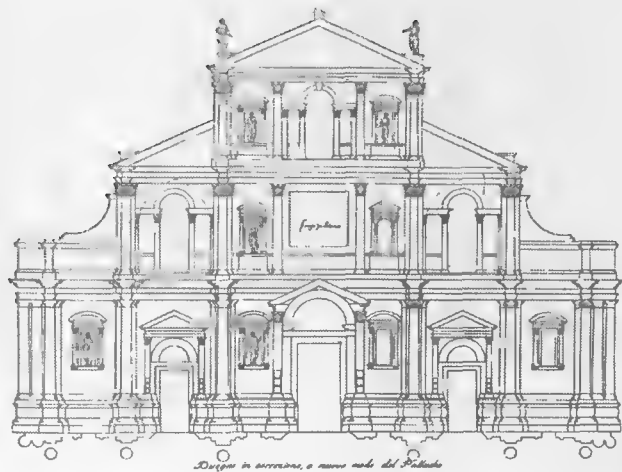


Рис. 48. А. Палладио. Палаццо Тьене. Виченца. 1550—1551:
a — фасад; *б* — фрагмент фасада; *в* — анализ композиции

a

б



в

г

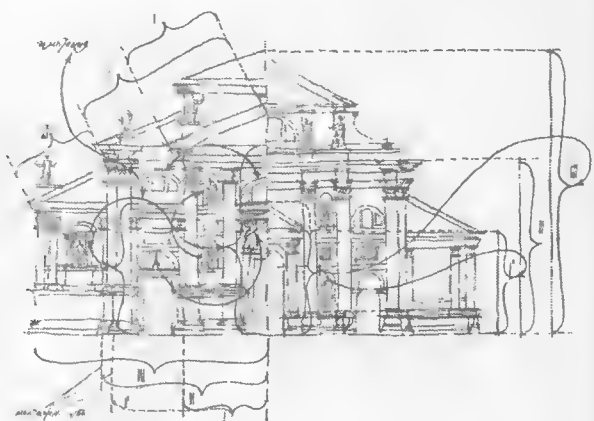
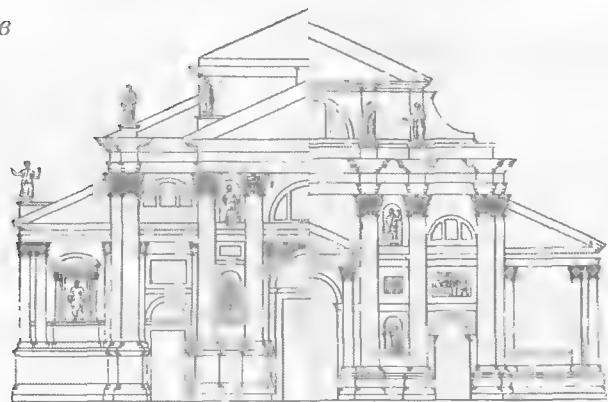


Рис. 49. А. Палладио. Конкурсные проекты фасада церкви Сан Петронио в Болонье. 1572, три варианта: а — I; б — II; в — III; г — анализ композиции



Рис. 50. А. Палладио. Церковь Сан Джорджо Маджоре. Венеция. 1580



a

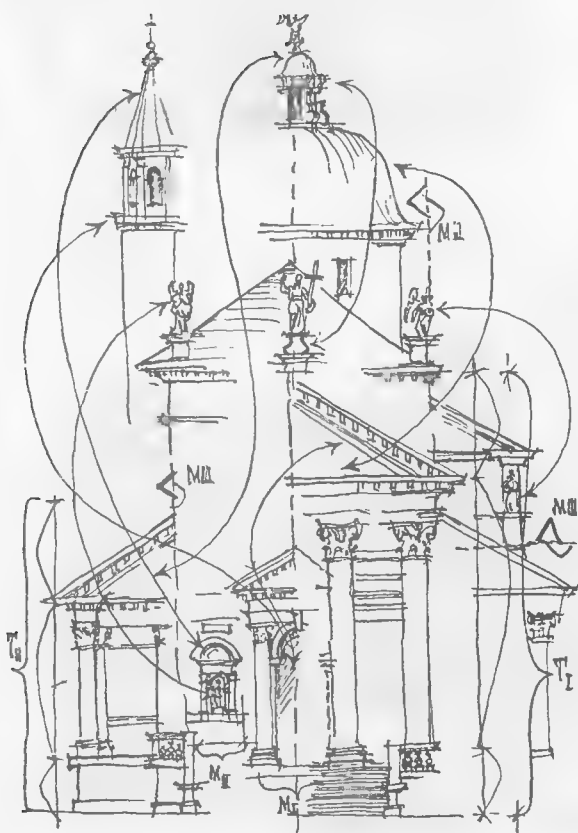


б



в

г



д

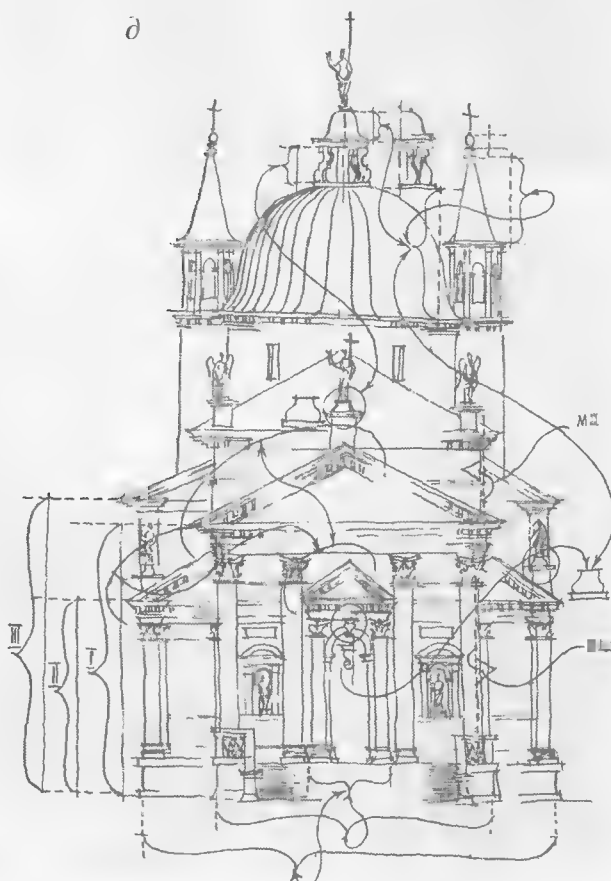
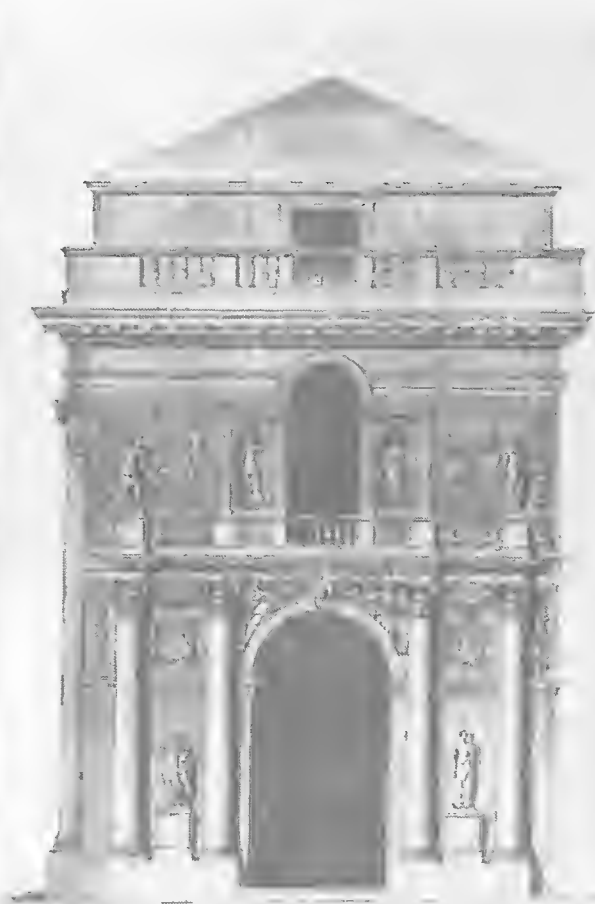


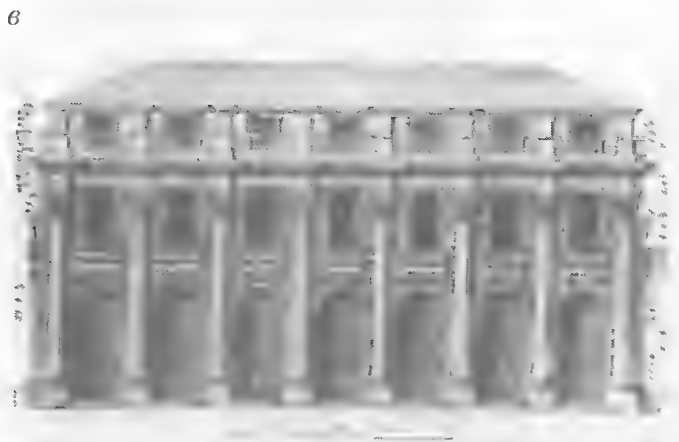
Рис. 51. А. Палладио. Церковь Реденторе. Венеция. 1576: *a, б* — общий вид; *в* — фасад; *г, д* — анализ композиции



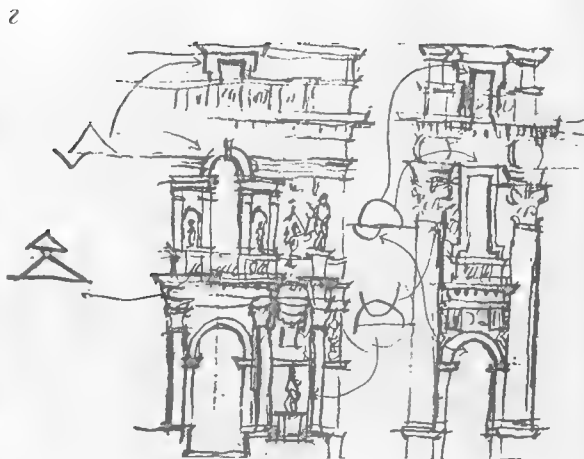
a



б



в



г

Рис. 52. А. Палладио. Палаццо дель Капитанио. Виченца, 1571: *a* — общий вид; *б* — торцовый фасад; *в* — неосуществленный фасад; *г* — анализ композиции

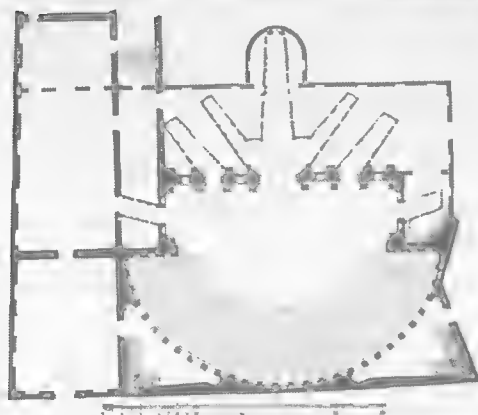


a

б



б



з



Рис. 53. А. Палладио. Театр Олимпико в Виченце. 1580--1585: *а* — зрительный зал; *б* — план; *в* — архитектурный декор сцены; *з* — разрез

a



b



Рис. 55. Якопо Сансовино. Библиотека Сан Марко. Венеция. 1537–1554: *a* – общий вид; *b* – лоджетта



Рис. 54. Якопо Сансовино. Монетный двор. Венеция. 1536–1537

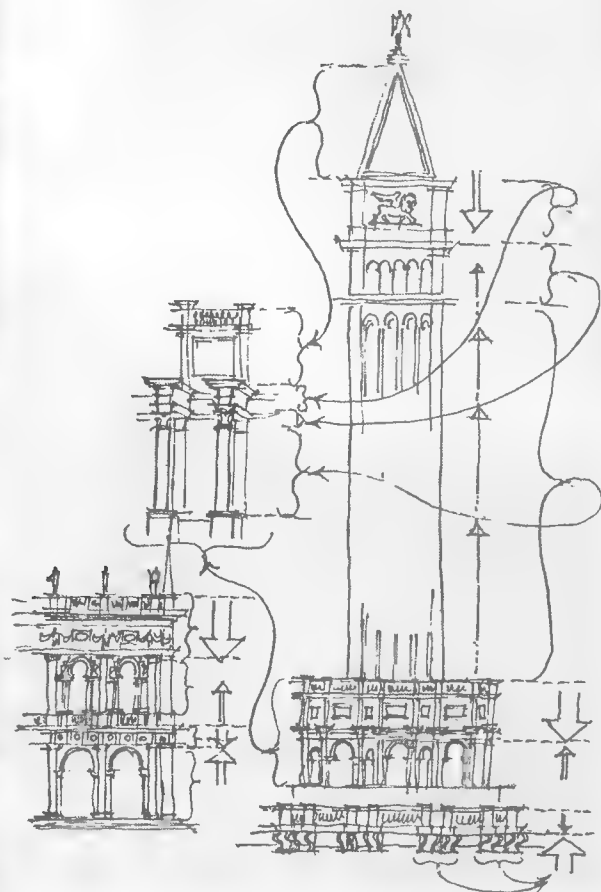


Рис. 56. Якопо Сансовино. Библиотека и лоджетта на Пьяцетте. Венеция. Анализ композиции

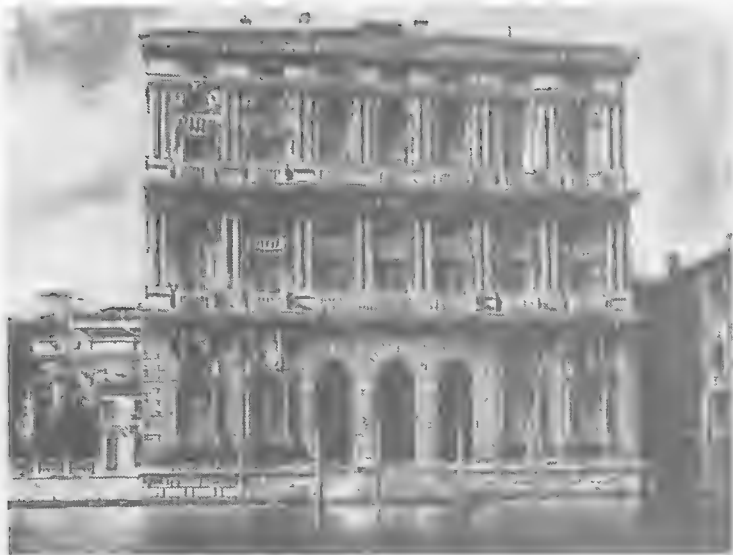


Рис. 57. Якопо Сансовино. Палаццо Корнер на Б. канале. Венеция. Нач. в 1532



Рис. 58. Якопо Сансовино *Снятие с креста*. Музей Виктории и Альберта. Лондон

a



Рис. 59. Б. Лонгена. Церковь Санта Мариа делла Салуте. Венеция. 1631–1682: *a* — общий вид

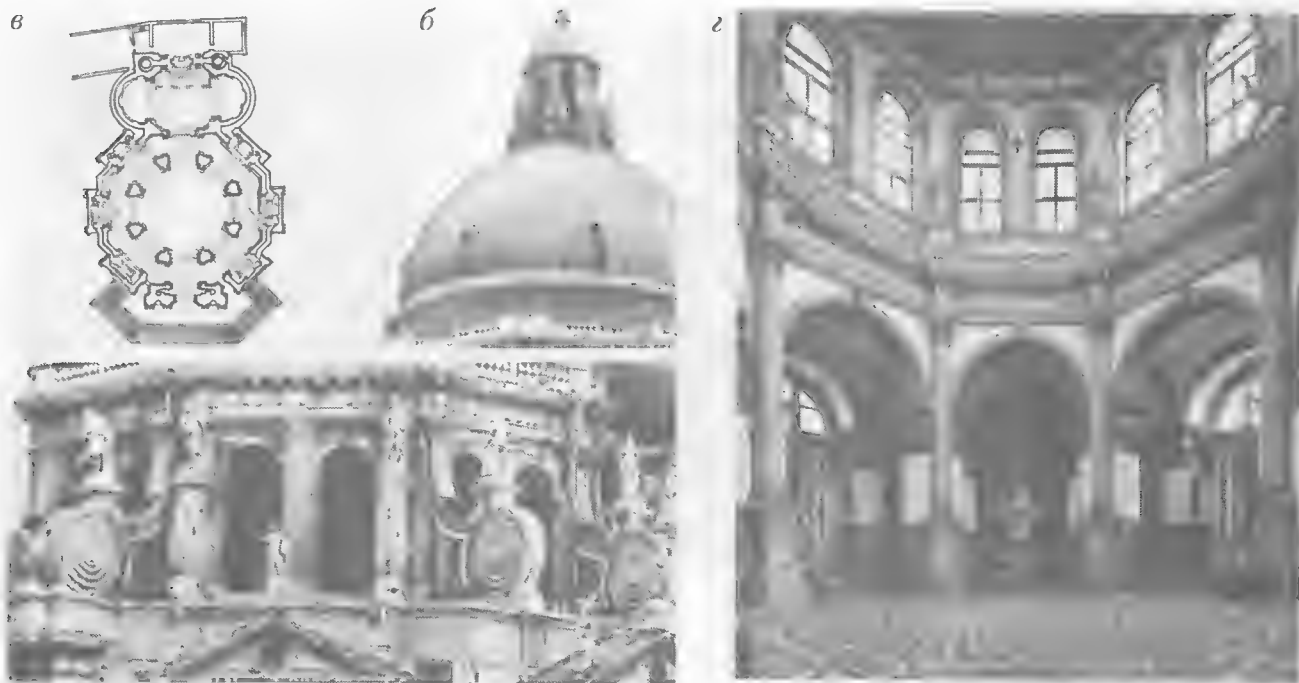


Рис. 59. Б. Лонгена. Церковь Санта Мариа делла Салуте: б — фрагменты; а — план; г — интерьер



Рис. 60. Б. Лонгена. Палаццо Пезаро. Венеция. После 1660 (1682?)

4. КАРТИНА МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

Направления, музыкальные формы, жанры в их отношении к проблеме стиля

Общепризнанно и не раз проверено на фактах — большой, подлинный стиль проявляет себя во всех искусствах. Но точного и обязательного соответствия, т.е. строгой синхронности, не бывает. Вернее, она редка. В реальной истории искусства больше запаздываний или опережений, т.е. поочередного лидерства. Такого рода асинхронность присуща и барокко. Это обстоятельство отмечается многими (Б. Виппером, Т. Ливановой, Е. Роттенбергом...).

Самое замечательное, что и асинхронность, и стилевая солидарность искусств — явление спонтанное, ненарочитое. Фронт искусств, как правило, не декларируется, не программируется и редко осознается самими современниками, хотя его реальность убедительно подтверждают т.н. синтетические произведения (художественная образность богослужения, театральные спектакли, светские, праздничные или церемониальные ритуалы и т.д.).

Навряд ли правдоподобна ситуация, когда, к примеру, в один и тот же исторический момент архитектуру направляют идеи барокко, а литература или живопись развиваются в противоположном направлении, и между ними нет никакого взаимодействия или контактов.

Наверное объяснение феноменальному стремлению к художественному синтезу следует искать в самом «устройстве» человека. Все органы чувств и восприятия, сознание, мысль и само поведение изначально («промыслительно») тяготеют к синтетической выразительности, т.е. исторически сложившаяся расчлененность или разноязычная художественная выразительность спонтанно тяготеют к интеграции.

Однако в реальной истории межвидовые связи искусств далеко не всегда очевидны и просты. Так называемая «эпоха барокко» имеет настолько разнообразное и многоликое выражение, что у ряда исследователей появляются серьезные основания видеть в этом проявление или даже доказательство разностильного существования отдельных искусств, т.е. опровержение идеи синхронной эволюции. В частности, считается, что пики музыкального барокко и барокко архитектурного разделяет почти столетие.

Стилевое осмысление музыкального искусства XVII в., по признанию некоторых историков музыки, нельзя считать завершенным. В музыкальной историографии стилевая проблематика начинает разрабатываться примерно с конца XIX сто-

летия. Характерность эпохи историки видят в появлении и развитии новых жанров, музыкальных форм и «инструментализме», понимая под этим соотношение вокальных, хоровых, инструментальных, органических и ансамблевых звучаний.

Исследователи различно объясняют свой повышенный интерес к XVII в. Одни считают его своеобразной реакцией на затянувшееся увлечение классицизмом, другие, напротив, объясняют желанием найти в искусстве этого периода корни того же классицизма или представить его как предысторию классического симфонизма и сонатной формы.

Что же в действительности происходит в итальянской музыке? Р. Роллан и некоторые известные историки музыки (Г. Гольдшмидт и Т. Ливанова) отмечают многообразие и неоднородность музыкальной жизни и считают задачей музыковедения восстановление общей картины без пробелов и намеренных изъятий. Однако музыкальный облик эпохи при этом не прояснился. К примеру, в итальянском музыкальном театре в одном случае находили характерные признаки барокко (австро-немецкие исследователи), в другом — связывали с оперной традицией Ренессанса (французские историки музыки). В некоторых работах по истории оперы XVII в. (Р. Роллан и Г. Кречмар) говорится о ее определяющем влиянии на другие жанры, многие музыкальные формы и вообще на стилистику всего музыкального искусства. Комбарье представил XVII в. как второй период Ренессанса и сюда же отнес Баха и Генделя. Р. Роллан отмечает подготовительную роль «священных представлений» в становлении оперного искусства*. Выходит, специфика оперного искусства определилась в другую стилевую эпоху.

Один из самых крупных исследователей итальянской оперы Гуго Гольдшмидт при «расшифровке» стиля К. Монтеверди находит, что его манера эволюционирует от ренессансного мироощущения к барочному. И в этой связи считает нужным ввести понятие «оперного барокко». Та же тенденция прослеживается в творчестве одного из создателей венецианской оперы Кавалли. Эгон Веллес (тоже большой знаток и исследователь музыкального наследия XVII в.) считает, что проблематика Ренессанса и барокко в изобразительных искусствах имеет прямое отношение к музыкальным стилям.

С некоторого времени музыкальный XVII в. рассматривается как подготовка искусства И. Баха, во всей полноте воплотившего музыкальный

* Церковные «представления» известны со времени средневековья. В эпоху Кватроченто в качестве сценографа и режиссера в них принимал активное участие Ф. Брунеллески — «крестный отец» итальянского Ренессанса.

барокко, а уже с конца XIX века это мнение энергично оспаривается. Как справедливо замечает Т. Ливанова, эти исследования, связанные с немецкой музыковедческой школой и фокусирующие внимание на вопросах композиции, эволюции формальной структуры, типах изложения и общей стилистики, во многом близки методу Г. Вёльфлина, которому приписывается заслуга нахождения «формальных закономерностей», проясняющих стилевую проблематику*.

Но знаменитые парные понятия, в которых, по мысли Вёльфлина, может быть представлена формальная эволюция нового стиля, на самом деле почему-то не работают на музыкальном материале**. Это странно, поскольку стилевые закономерности по смыслу и своей природе должны быть действительны для всех искусств — пространственных и временных. Для начала нелишне заметить, что Вёльфлин подошел к проблеме стиля чисто импрессионистически. Сформулированные им пять пар основополагающих понятий: линейность и живописность; плоскость и глубина; замкнутая и открытая формы; множественность и единство; ясность и неясность представляют собой результат искусной психоаналитической операции, в ходе которой установлены и виртуозно систематизированы особенности эмоционального (а в общем, и субъективного) восприятия стилевой формы, а никак не ее композиционные закономерности.

Поэтому понятия, найденные в пространственных искусствах, теряют свой смысл во временных (той же музыке или литературе). Уже если определять музыкальный стиль атрибутивно, как это сделал Вёльфлин в пространственных искусствах, то надо ориентироваться на интонационную манеру, а не на манеру видения. И тогда пять пар понятий будут звучать совсем иначе. Прежде всего он стремился прояснить «манеру видения» — наиболее ценную для задуманного анализа идею. По замыслу, она должна была уточнять понятие стиля его объективными формальными особенностями, ценимыми современниками. Но все дело в том, что самую манеру видения Вёльфлин понимал не композиционно, а атрибутивно. «Плоскость и глубина», «ясность и неясность» — как ни поверни, это все же приметы, а не закономерности построения формы, пускай даже очень важные и характерные для каждого стиля. Правильно прочитать образ или увидеть закономерно композицию по этим приметам нельзя. По сути дела Вёльфлин остано-

вился на том месте, с которого как раз и должен был начаться структурный анализ, а остановился потому, что его метод, имеющий в виду прежде всего зрителя, не предполагал соответствия (или взаимосвязи) между структурой произведения (структурным гештальтом), манерой видения (восприятием) и художественным мироощущением.

Давая музыкальную характеристику в целом XVII в., Т. Ливанова представляет его как «огромную лабораторию музыкальных форм, словно перетекающих одна в другую, находящихся в становлении или в сложном процессе развития при сочетании гомофонных и полифонических принципов письма»*. В конце XVI—XVII в. Италия становится центром Европейской музыкальной жизни. Сочинения итальянских композиторов определяют главные тенденции и общее направление эволюции музыкального искусства. Однако их роль и значение осознаются музыковедческой наукой не сразу. Как ни странно, этот исторический период до середины XIX в. оставался наименее изученным, и может быть поэтому казалось, что он не имеет своего лица.

Музыканты постренессансного времени не прерывают с традицией (хотя сила ее не так значительна в сравнении с архитектурой и изобразительным искусством), но используя опыт предшественников, заметно обновляют музыкальный язык, открывают новые жанры, музыкальные формы и одновременно пытаются их теоретически осмыслить. В ходе многонаправленного поиска складываются самобытные композиторские школы в Риме, Флоренции, Венеции, Мантуе, с которыми связано творчество Палестрины (1526—1594), Дж. Царлино (1517—1590), А. Вилларта (с 1527), Дж. Габриэли (1557—1612), К. Меруло (1533—1604), Ан. Габриэли (1510—1586), К. Монтеверди (1567—1643), Дж. Фрескобальди (1585—1643), Дж. Каччини (1550—1618), К. Джезуальдо да Венозы (1560—1614), Ф. Кавалли (1602—1676), Дж. Легренци (1626—1690)...

Обобщение, тем более стилевое осмысление многообразия направлений и индивидуальных манер, представляет большую сложность. Но положение небезнадежно, испробованы еще не все методы, да и сами представления о стиле и его закономерностях все еще спорны и не всегда убедительно аргументированы. К тому же есть и объективные предпосылки для успешного решения задачи. Во-первых, все происходящее в музыкальной сфере не изолировано от других искусств. Взаимодействия, перекличка и своеобразный межвидовый

* Ливанова Т.Н. Разд. Музыка. Проблемы XVII в. История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века — нач. XX века. Книга первая. — М.: Наука, 1969.

** Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве. — М.—Л.: Academia, 1930.

* Ливанова Т.Н. Разд. Музыка. Проблемы XVII в. История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века — начало XX века. Книга первая. — М.: Наука, 1969. — С. 208

резонанс вполне реальны. В художественном мышлении, в построении формы и композиционной технике просматривается сходство, а иногда и прямая согласованность, имеющие в основе общее мироощущение.

Специфика выразительных средств каждого искусства — это не только языковая проблема. Архитектура может сказать то, что непосильно и противоестественно для литературы и музыки, способна вызывать и чувства, и настроения, которые без потерь и искажений не могут передаваться средствами живописи, и т.д. Но все это не более, чем «специализация» и «разделение труда», вызванные к жизни желанием передать все смыслы и все оттенки художественного мироощущения. Таким образом нет ничего противоправного в поиске единого стиливого знаменателя, тем более, что в природе стиля — особого рода закономерность, никак не ущемляющая право каждого искусства оставаться самим собой.

Популярные музыкальные формы и жанры этого времени — мадригал, мотет, канцона, ричеркар, кантата, оратория, месса, токката, fuga, духовные гимны, лауды, музыка к танцам (альгарелло, пассамеццо...), импровизационная фантазия, опера. В этом достаточно широком диапазоне идет разработка структурно-композиционных проблем, поиск новой образности и проявляются характерные черты нарождающегося стиля. Большая часть форм связана с полифонической выразительностью, но не прерывает своего развития и гомофонный стиль. Полифоническая выразительность — самая устойчивая и наиболее привычная для большинства музыкантов. Генеральное направление развития полифонического мышления — преобразование т.н. линейного контрапункта в многоголосно построенную целостность, вмещающую композиционный опыт многих жанров и даже приемы, более привычные для гомофонного изложения. Эта интонационно-структурная устремленность характерна для творчества многих и в первую очередь для Клаудио Меруло и Джузеппе Царлино.

Вершины контрапунктической духовной музыки, достигнутые Палестриной, т.н. стиль «а саррелла», уже им пройдены, и в конце жизни он возвращается к одnogолосному грегорианскому пенизо. Но до этого его стиль претерпевает многие знаменательные трансформации. От гармонически проясненного полифонизма, возможности которого он с таким успехом продемонстрировал перед церковными иерархами на Тридентском соборе (и тем самым отстоял контрапункт для церковной музыки и «спас полифонию»), он приходит к идее структурного равновесия гармонии и полифонии.

Палестрина наравне с О. Лассо — великие мастера т.н. «старого письма». Композиторов этого стиля отличает высокое мастерство полифонического развития, в котором особенно ценятся непрерывность, текучесть и нерасчлененность полифонической ткани. Важно отметить, что широкое использование многих видов контрапункта (простого, сложного, подвижного, двойного, блуждающего...), многих видов имитаций и структурных особенностей полифонической формы типично не только для музыкальной выразительности, но для пространственных искусств в целом. Причем у Микеланджело, Дж. делла Порта, Бернини, Борромини, Гварини, Тинторетто, Веронезе и Караваджо — главных мастеров нового полифонического мышления — композиционная техника настолько богата, что наверно правильнее уподобить их искусство полифонизму И. Баха и Генделя. Хотя и в XVII в. можно найти композиторов, приближающихся к стилю баховской поры — Фрескобальди или Ан. Габриэли.

Композиционное сопоставление произведений Палестрина с произведениями наследников манеры Микеланджело обнаруживает общую установку на синтез гармонического и полифонического принципов. Отсюда обязательная строгая пропорционированность частей, классическая ясность и продуманность целого, сообразность тематического материала образу и т.п.

Весьма примечательный факт — структурные закономерности и полифонический принцип изложения, лежащие в основе композиций капеллы Медичи, библиотеки Лауренциана, Порта Пиа, Капитолия..., очень близки структурному построению и правилам полифонического письма в той же фуге. И там, и тут выразительно представленная в экспозиции тема, затем последовательное ее проведение по голосам (пространственное распространение исходного контрапоста) с обязательной имитационной разработкой и в итоге — возврат к исходной тематической фигуре репризы, объединяющей все проведения в многоголосную целостность. Причем в архитектурной полифонической форме не только на заключительной фазе, но и в ходе контрапунктического развертывания темы ничто не пропадет из поля зрения, и в этом смысле зрительное многоголосие (эффект сопричастности) сильнее и выразительнее музыкального.

Если искать аналог особенно распространенным в XVII в. инструментальным музыкальным формам, то их композиционное своеобразие ближе всего маньеризму. Так, например, для прелюдии (как предисловия к большой форме и как самостоятельной инструментальной пьесе) характерны политематизм с элементами полифонического письма и импровизационностью, уже знакомые по произве-

дениям Амманати, Вазари, Понтормо и Алесси. Особенно выразительно сходство с маньеристским приемом распространенное в этот период смешанное изложение музыкальной темы (сочетание полифонического развития с гомофонным).

Виртуозность письма, остроумие и изобретательность, более всего ценимые маньеристами, соответствуют разнообразию, импровизационности, незамкнутости формы токкаты.

Отцом токкаты считается Клаудио Меруло. Для его произведений типично контрастное сочетание аккордовых звучаний с полифоническими эпизодами. И в архитектуре, и в живописи маньеристов (тех же Амманати, Вазари, Сальвиати, Беккафуми, Понтормо...) локальное применение контрапоста соседствует с контрастно отобранным тематическим материалом. И еще одна симптоматичная особенность: Орландо Лассо, в равной мере прославившийся многоголосными мадригалами и разработкой сложных инструментальных форм, подобно Палестрине стремящийся к проявлению полифонического стиля, решительно делает ставку на тематизм (вообще в искусстве XVI в. проблемы тематизма постоянно в поле зрения музыкантов, художников, архитекторов).

Автор уже упомянутой «Истории западноевропейской музыки» Т. Ливанова считает, что возникновение оперы на рубеже XVI—XVII вв. «...не было просто появлением нового жанра, а явилось итогом переворота в музыкальном стиле на исходе Ренессанса»,... и далее — «это могло произойти потому, что опера, более чем какой-либо другой жанр, сформировалась на основе новой эстетики..., вдохновленной гуманистическими идеями Ренессанса». Несколько странно — опера, «реализующая все тенденции к развитию нового стиля и переживающая свой расцвет в XVII столетии», когда идеи гуманизма уже не популярны, сформировалась на основе не увлекающей художника гуманистической эстетики...

Явно априорная идеологическая установка крупного историка музыки приходит в противоречие с конкретными фактами, ею же скрупулезно собранными, систематизированными и профессионально описанными. Строго говоря, в этом уникальном по охвату материала исследовании задача композиционного анализа стиля и не ставилась. А для уточнения стиля нужен не только композиционный разбор типичных и ярких примеров, взятых из какого-то одного искусства, а непременно межвидовые сравнения. Особенно важны и показательны в этом отношении стилевые признаки оперы — самой сильнодействующей, благодаря своей синтетичности, музыкальной формы.

Реформа оперного искусства, предпринятая К. Монтеверди, по значению и масштабу вполне

сопоставима с реформой Микеланджело. Кроме того они похожи тем, что в своем творчестве имеют дело со многими искусствами с той разницей, что Микеланджело распространяет новую манеру на другие искусства, а Монтеверди объединяет их в рамках предельно вместительной музыкальной формы — оперы.

Стилевая определенность оперы не всегда очевидна наверно потому, что не всегда и не всем удастся преодолеть видовую специфику искусств. К тому же, как уже отмечалось, для XVII в. характерна неоднородность стилевых поисков. Однако поразительный успех оперного искусства и его стремительное распространение (Рим, Болонья, Турин, Парма, Неаполь, Модена, Лука, Венеция...) наверное были бы невозможны, если бы не было реальных предпосылок для композиционного единомыслия и общего стремления к предельно расцвеченному ансамблевому художественному переживанию. Показателем всеобщей увлеченности может служить популярность оперы в Венеции. В городе одновременно работали семь оперных театров и ставились сотни опер.

Роль Монтеверди в обновлении музыкального языка опять наводит на сравнение с Микеланджело. Прodelав путь от хорового полифонического мадригала к гомофонному мадригалу — драматической сцене, Монтеверди охотно и смело обновляет приемы гармонического стиля. Смысл оперной реформы в подчинении музыкальной выразительности драматическому действию. Этого композитора считают создателем нового «взволнованного стиля». В этом он решительно отходит от традиций «флорентийской камераты», устраивавшей в середине XVI в. театральные постановки пасторалей, сказок и драм на мифологические сюжеты с часто безразличным к содержанию сопровождением*. Другие истоки оперной формы историки видят в итальянском мадригале и в эмоционально окрашенных инструментальных произведениях гомофонно-гармонического склада. Указывают также на драматическую напряженность музыки Палестрины, но органический синтез музыки и драмы совершается, когда перестают думать о преобладании поэзии и свободе музыкального сопровождения. С одной стороны происходит драматизация самого спектакля, с другой — обогащение музыкального языка (введение контрастных сопоставлений, привлечение неоднородного тематического материала, аккордовое звучание и соединение гомофонного мелодизма с полифоническим звучанием). Индивиду-

* «Флорентийская камерата» представляла собой кружок просвещенных меценатов, музыкантов и вообще художественной интеллигенции города, объединенных интересом к синтетическому воздействию искусства.

дуальная драматическая выразительность образов и сюжетных ситуаций не должна мешать восприятию целого и разрушать саму музыкальную форму. И Монтеверди вводит объединяющие скрепы — сквозные темы (лейтмотивы), группирует образные характеристики по принципу дополнительности и контраста, заблаговременно готовит кульминационные сцены и тем обозначает внутренние тяготения и порядок изложения (или восприятия) политематической музыкальной ткани оперного спектакля. Аналогичные композиционные задачи, связанные с театрализованным восприятием образа и похожими методами, решает А. Палладио в своих намеренно сложно задуманных произведениях (палаццо Вальмарана, Капитанио, театр Олимпико, церкви Реденторе и Сан Джорджо Маджоре). Определенное струк-

турное сходство с оперным спектаклем прослеживается в ансамблевых композициях виллы Алдобрандини Джакомо делла Порта и виллы Папы Юлия III Дж. Б. Виньолы.

Вообще тот факт, что расцвет оперного искусства приходится на эпоху преимущественно барочную, а его композиционную манеру во многом определяет полифонический принцип, наводит на мысль, что именно опера, как синтетическая музыкальная форма, представляет собой наиболее органичное выражение барочного мироощущения. Ведь именно в опере (равно как и в церковном литургическом ритуале) все искусства воспринимаются одновременно, и впечатление от такого рода синтетического произведения, скомпонованного из «разноязычного» материала, обречено быть «многоголосным».

15 Монтеверди. «Орфей»
Вестница La tuadilet - ta spo - sa... è mor - ta... Орфей Oi - mè!

16 Монтеверди. «Орфей»

17 Монтеверди. «Орфей»

18 Монтеверди. «Жалоба Арнады»
La - scia - te mi mo - ri - re,
basso continuo

5. НАСЛЕДНИКИ АРХИТЕКТУРНОГО ПОЛИФОНИЗМА МИКЕЛАНДЖЕЛО. УГЛУБЛЕНИЕ РЕФОРМЫ

Сравнение интонационной и зрительной манеры восприятия

Сочинение музыки и музицирование во времена Рафаэля и Микеланджело — занятие далеко не праздное и не исключительное для людей художественных профессий. По понятиям того времени гуманист-интеллигент обязательно должен быть музыкально образованным.

Связь или согласие музыкальной манеры слышания с манерой зрительного восприятия в эту эпоху вполне правдоподобны. В XVI в. было изобретено нотопечатание, и любая новая музыкальная идея или техническая новинка незамедлительно становились достоянием музыкантов, и не только музыкантов, многих стран.

Вместе с тем эти факты еще не доказывают, что полиизобразительность XVI в. была просто заимствована у музыки. Готическая архитектура и готическая живопись знали и целенаправленно разрабатывали полифоническую технику — правда, не барочную, а собственную. Средневековая архитектура должна была иметь своего Ноткера, Гвидо Аретинского и Перотина Великого*.

Последующие музыкальные открытия XV—XVI вв. тоже имели аналог в архитектуре. Осознанию гармонических закономерностей в музыке соответствует рациональное зрение, воспитанное перспективой и пропорциональным ордерным мышлением архитектора (т.е. изобразительная ордерная тектоника). Многоголосный стиль Палестрины может быть уподоблен сквозной согласованности контрапостов в архитектурной композиции раннего барокко.

Любопытна такая подробность. В тот момент, когда в Риме уже созданы зрелые полиизобразительные (полифонические) композиции Микеланджело, Виньолы и Дж. делла Порта, во Флоренции члены камерата объявляют войну «варварской музыкальной полифонии» в интересах утверждения новой интонационной манеры и с увлечением разрабатывают приемы гомофонной композиции. Правда, в Риме выступление флорентийцев против полифонизма не имело успеха.

* Ноткер Лабео — один из самых ранних авторов науки о многоголосии (конец X—начало XI в.); Гвидо Аретинский — теоретик раннего многоголосия (начало XII в.); Перотин Великий — крупнейший музыкант и теоретик т.н. парижской школы (XII—XIII вв.).

Когда Тридентский собор (1545—1563) требует запрещения музыкального многоголосия, мастера изобразительных искусств с успехом и беспрепятственно продолжают компоновать в полиизобразительной («полифонической») манере. Об их «диссидентстве» никто не подозревает.

Живопись и архитектура могли бы заимствовать свои приемы у Палестрины — «спасителя полифонии» от репрессий контрреформации. Но и в живописи, и архитектуре этого времени техника полиизобразительного письма уже настолько сложна и совершенна, что музыкальные аналогии ей, вероятно, можно найти разве что у мастеров свободного стиля: у Букстехуде, Пахельбеля и Фрескобальди (т.е. спустя столетие).

Почти одновременно с Монтеверди, удивившего всех смелостью и новизной гармонического гомофонного письма, вторгавшегося в традицию средневекового полифонизма, Борромини строит Сан Карло алле Куатро Фонтане (Сан Карлино), а Бернини — палаццо Киджи-Одескальки, произведения, сочетающие в себе идею ордера и приемы развитого контрапоста.

При таких сложных и запутанных взаимосвязях музыки и изобразительных искусств не так-то просто установить, где впервые была найдена новая композиционная манера. Важнее другое. Общая идея полизрительного или полифонического восприятия увлекает все искусства — изобразительные, пространственные, литературу и музыку.

Эмоции, настроение

Барочную постройку узнают, почти не задумываясь, по точно отобранным и добросовестно описанным Гурлитом, Вёльфлином, Бринкманом, Эшером, Виппером, Виттковером и др. «привычным» формальным признакам: большой ордер, многослойные раскреповки, разорванные фронтоны, группировка наличников, проемов по вертикали и по горизонтали, колонны-«пленники», «лизены», «коленопреклоненные окна» (*finestre inginocchiate*), а позднее — криволинейные планы, вогнуто-выгнутые фасады, нерасчлененное, но пластически активное внутреннее пространство и др.

Иногда в этих образах пытались увидеть своего рода каприз или манерность, возникшие из желания во всем поступать наперекор традиции Ренессанса. И в самом деле — барокко многое целенаправленно отрицает и строит свои образы на «запретном» материале. К примеру, теоретики Возрождения осуждали любую чрезмерность, а спокойствия, равновесия и законченности призы-

вали добиваться в композиции. Барокко не имели строго изложенной теории, а в своих произведениях выражает эмоции и настроения, как правило, противоположные ренессансным.

Давно принято считать, что церковь и светская власть охотно и успешно исползовали архитектуру для укрепления своего престижа и утверждения новой идеологии. Эти факты дали основание полагать, что архитектурный стиль барокко возник как ответ на прямой социальный и идеологический заказ. Но большинство приемов и форм барокко появились задолго до возвышения ордена иезуитов* и до того момента, когда желание поразить роскошью, богатством и представительностью сделало чуть ли не нормативным.

Барочное мироощущение далеко не так ясно, как мироощущение Ренессанса. Что же касается архитектуры и изобразительных искусств, то здесь особенно важно понять закон, который делает композицию носителем барочного мироощущения.

Если верно, систематически прочесть композицию, увидеть в ней стилиевой принцип, то откроется именно тот образ, который имел в виду автор, и всплывут те чувства, возникнут те самые ощущения, которые радовали и волновали людей этой противоречивой эпохи.

Импровизация, естественность — расчет

После Микеланджело несколько престижных композиций — церковь Иль Джезу (1575), палаццо Фарнезе (1589), палаццо Барберини (1624), вилла Юлия III и вилла Альдобрандини во Фраскати — почти полтора столетия определяют типологическое развитие нового архитектурного стиля.

Чем объяснить такое постоянство в эпоху, на редкость жадную до новых впечатлений, сделавшую необычность и экстравагантность чуть ли не главным мерилем красоты?

С появлением работ Г. Вёльфлина представление о барокко обязательно связывалось с чрезмерностью во всем: чрезмерная тяжесть, чрезмерная массивность, чрезмерное движение, чрезмерная декоративность и сложность, чрезмерные размеры и т.д. Единственно, что не кажется чрезмерным, а напротив, явно недостаточным — это логическая непротиворечивость и ясность замысла. Понятно, что рациональность исключает чрезмерность. Может показаться, что современники этого стиля буквально гонялись за всем странным, преувеличенным и ненормативным. И в самом деле, в их

лексиконе восхищение преимущественно выражается словами *capriccioso* (прихотливый), *gravita* (мощь, тяжесть, сила), *bizzarro* или *stravagante* (оригинальный, своеобразный, эксцентричный) или *nuovo* (новый). И тем не менее, мастера барокко относились к своим произведениям не как к преувеличениям, а как к выражению нормы. Неестественными и аномальными казались произведения безукоризненные с точки зрения ренессансного вкуса. Например, Дж. Вазари даже постройку Браманте решил назвать вялой и маловыразительной.

Нужна была отточенная наглядная формулировка закономерности, только в этом случае она могла быть канонизирована и рекомендована к повсеместному применению. В ходе долгих коллективных поисков каноническая формула была найдена.

«... в фасаде *Jl Gesu* работы Джакомо делла Порта... правый угол главного портала, прикрытый полукруглым фронтоном (пилястр вместе с цоколем и карнизом) пропорционален правому углу всего среднего корпуса фасада, прикрытого большим фронтоном (исключая цоколи нижних пилястров). Но отношение не совсем ясно потому, что в полукруглый фронтон с его пилястрами вставлен другой, треугольный фронтон, поддерживаемый колоннами».

Г. Вёльфлин

Дж. делла Порта (1540—1602). Фасад римской ц. Иль Джезу в том окончательном виде, какой придал ему Джакомо делла Порта, создает впечатление абсолютной композиционной естественности.

Существует предположение, что первый план был сделан Микеланджело незадолго до своей смерти. Затем заказ перешел к Виньоле. По-видимому, заказчик — только что созданный орден иезуитов — высказал какие-то новые требования к плану и общему виду своего главного храма. Как и многие другие строившиеся до того церкви, Иль Джезу — базиликально-купольное здание. Но Виньола внес важные изменения в традиционную схему. В сравнении с ц. Сант Андреа в Мантуе (ранней ренессансной базиликой, выстроенной Альберти) сокращены концы поперечного трансепта. Фактически купол на широких подпружных арках целиком вписывается в трехнефный базиликальный план. Возможно, такой задумал Альберти ц. Сан Франческо в Римини.

В интерьере тоже есть нововведения. Цилиндрический свод центрального нефа — не кессонированный, как в Сант Андреа, а расчленен спаренными арками, между которыми помещены боль-

* Связь иезуитизма с искусством барокко рассматривается в работе В. Вейбея «Иезуитизм и скульптура барокко».

шие окна. Подробнее говорить об интерьере Виньолы нельзя, т.к. в конце XVII в. он был сильно переделан.

Самое замечательное в ц. Иль Джезу — ее величественный фасад, скомпонованный из необычных, «модернизированных» ордерных форм и по каким-то новым правилам. Фасад Иль Джезу досконально изучен и многократно описан, но не объяснен композиционно.

Что же особенного в этой композиции? Почему ее так старательно копировали в XVI, XVII и даже в XVIII столетиях?

По всему фасаду двумя ярусами проходят пилястры. Они расчленяют фасад, но не тектонически. Ордерные членения стены у Брунеллески, Альберти и Браманте являются условным плоским изображением трехмерной тектоники. На первом плане — большой ордер, меньший ордер — внутри и т.д. Тектонический образ читается от краев к центру как в зрительной пирамиде линейной перспективы.

В Иль Джезу раскреповка ордера не соответствует этой схеме прочтения. Напротив, она выдвигает на первый план центральный фрагмент, а боковые части последовательно отступают назад (рис. 61).

Промежутки между пилястрами заполняют дверные проемы, ниши, филенки и «доски». Их пропорции, форма, размеры, а также рисунок наличников, одновременно похожи и непохожи друг на друга. Если не навязывать восприятию ренессансной манеры и смотреть в том порядке, какой подсказывают рельеф и раскреповка, обнаруживаются замечательные вещи. Композиция разворачивается от центра к периферии несколькими слоями (на слоистость пилястры у Микеланджело обратили внимание Вёльфлин, Бринкман и Виппер и увидели в ней проявление барочной чрезмерности), и тогда все формы, все фигуры, помещенные на фасаде, сами собой складываются в контрастные сочетания, образующие знаковый контрапост. При этом каждый слой имитирует одну и ту же тему так, что две соседние имитации, предшествующая и последующая, всегда контрастно противопоставлены друг другу. Следуя этой схеме, не упускаешь из композиции фасада ни одной детали.

Общая схема восприятия Иль Джезу такова: рельефнее и сильнее других раскрепован центральный портал; дверной проем имеет наличник и лучковый сандрик, а большой ордер с трехчетвертными колоннами — треугольный фронтон. На это обращаешь внимание прежде всего. Это и есть первое полиизобразительное изложение или про-

ведение темы. То, что противопоставляется, обязательно выделено раскреповкой. Кроме того есть еще одна примета, подсказывающая порядок разворачивания композиции. Антаблемент нижнего ордера пересекает весь фасад, но карниз набирается до нормального состава постепенно, от центра к краям.

Во втором противопоставлении сочетаются уже более сложные фигуры: два первых проведения темы совместно противопоставляются третьему, или, конкретнее, все заполнения трехчетвертного ордера с треугольным фронтоном — тому, что теоретически должно было бы находиться между пилястрами под лучковым фронтоном. Фактически же эта «начинка» оказывается загороженной первым контрапостом (входной портал с сандриком и филенка с «ушками» над ним).

В обход этого препятствия Дж. делла Порта изобретает остроумный прием. Он как бы раздвигает пилястры и показывает справа и слева от портала то, что должно быть за ним во втором слое. Новые, но контрастные, фигуры состоят из двух расположенных друг над другом частей: центральный проем с филенкой и малый боковой проем с нишей над ним. В одном случае лучковый фронтон оказывается внизу, в другом — наверху. Таким образом там, где ищешь лучковую форму, находишь треугольную, и наоборот. Аналогично противопоставлены конфигурации наличников. Наличник с консолями — против наличника с ушками. Заметим, что один трактуется тектонически верно (правдиво), а другой с явным нарушением тектоники. (Впервые этот «безразличный к тектонике» наличник появился в вестибюле Лауренцианы).

Возникает двойной подвижный контрапост, в котором два предыдущих обращения темы меняются местами. Таким образом уже в пределах только нижнего ордера обозначились два направления развития контрапоста: по вертикали и по горизонтали.

Далее раскреповка пилястров с лучковым фронтоном переходит на ордер второго яруса, указывая новое противопоставление. Кстати, в Иль Джезу есть еще одно указание на необходимость подключения к контрапосту второго яруса. Главный вход с лучковым сандриком и филенкой помещен на своеобразном узком полотнище, отделенном от колонн справа и слева вертикальными щелями. Они продолжают во втором ярусе и тем самым соединяют в одну контрастную пару нижнюю фигуру и обрамление верхнего арочного окна. Это говорит о том, что в выборе направления контрапоста возможны варианты.

В более поздних произведениях барокко указание на развитие по вертикали делается еще определеннее — фронтон разрывается*.

Здесь, в Иль Джезу, в следующем контрапосте сочетаются весь нижний портал под лучковым фронтоном и центральный фрагмент второго яруса с частью треугольного фронтона в пределах раскрепованного тимпана. Обрамление верхнего арочного окна с треугольным сандриком противостоит нижнему сочетанию тех же форм, но в обратном порядке — треугольное завершение над лучковым.

Боковые ниши верхнего и нижнего ордеров еще раз контрастно сопоставляются в самом большом контрапосте всего верхнего яруса — всему нижнему.

Поля между крайними парами нижних пилястров не заполнены. Иначе и не могло быть, т.к. у крайней пары точно такой же карниз, как и у предыдущей, и к тому же они не выделены раскреповкой. Дж. делла Порта считал возможным поместить лишь две филенки в щелях между спаренными пилястрами — как отголосок предыдущего проведения темы.

Интересна роль, которая отводится гуртам в обоих ярусах. Если антаблементы большого ордера можно уподобить обозначению музыкального контрапункта октавы, малые гурты, соответственно, указывают проведение темы на промежуточных интервалах (т.е. доминанту и субдоминанту).

Вместе с тем, как уже было замечено, в дополнение к раскреповкам гурты точно устанавливают «продолжительность» каждого горизонтального проведения.

Вся схема включает **экспозицию** (полиизобразительное изложение темы в центральном портале); разработку ее по вертикали и горизонтали; и, наконец, репризу — соединение всех разработок в единое полиизобразительное целое, охватывающее контрапосты всего фасада. Мощные волкюты на уступах базиликального разреза восполняют роль интермедии, связующей обе части (два направления разработки).

Композиция фасада Иль Джезу обладает замечательным свойством. Примененный Виньолой и делла Порта особый способ развертывания тематического контрапоста, прототипом которого, по-видимому, был фасад Порта Пия Микеланджело, включает появление форм, не участвующих в контрапосте. Это позволяет достичь полифонической согласованности между собой всех проведений или, если вновь воспользоваться музыкальной аналогией,

ей, — согласованности голосов по вертикали. Здесь не может быть путаницы, помех, срывов, тавтологии. Полиизобразительное (полифоническое) развитие темы производит впечатление редкой стройности и непрерывного свободного движения.

Так, в Джезу впервые после построек Микеланджело была получена предельно ясная и четкая композиционно доведенная формула нового зрительного восприятия. Виртуозное по технике и последовательное по приему полифоническое развертывание темы фасада на многие годы становится объектом массового подражания, что во многом обусловлено еще и тем, что композиция Дж. делла Порта — это чисто архитектурный образ, а не антропоморфный, как у Микеланджело. Его индивидуальный почерк и образность оказались неподражаемыми (рис. 62; 63).

Знаменательно, что убежденные маньеристы Дж. Антонио Дозио и Б. Буонталенти в своих проектах фасада флорентийского собора как будто не замечают или не принимают найденного Дж. делла Порта канона. Их больше устраивает свобода комбинирования классического материала (рис. 64).

От ц. Иль Джезу берет начало целая серия вариационных разработок и остроумных композиционных прочтений найденной канонической схемы.

Движение, экспрессия, напряжение, повторы, пародирующие вариации и контрасты существуют в ней не сами по себе, а как необходимое условие полиизобразительности. Все поиски и эксперименты стиля с неослабевающим интересом направляются к этой проблеме. Именно этой и только этой композиционной манере под силу выразить то особое мироощущение, которое придает неповторимую окраску всем художественным проявлениям эпохи барокко.

Уточнение к Г. Вёльфлину

В свое время Г. Вёльфлин в ходе своего знаменитого сравнительного анализа построек Ренессанса и барокко пришел к мысли, что ренессансная композиция строится по закону координирования частей, обладающих самостоятельностью и индивидуальностью, а в барочной связана по принципу субординации. Вместе с тем в барочной композиции, как это было видно в случае с ц. Иль Джезу, и у Микеланджело каждое проведение темы вполне самостоятельно, диалогические части контрапоста не подчинены друг другу, а противопоставлены как равные. Задача полифонической композиции — в их координировании. Авторитет Г. Вёльфлина был так велик, что даже прозрачное замечание Л. Бер-

* Разорванные фронтоны есть и у Палладио, но в его произведениях они имеют другой композиционный смысл.

нини по поводу *contraposti* (противопоставлений) отнесли к произведениям Ренессанса.

Присутствие *contraposti* в произведениях изобразительного искусства барокко уже отмечалось исследователями, но обычно в нем видели подтверждение всеобщей, фатальной барочной склонности к крайностям, противоречию и экстравагантности.

Между тем Бернини назвал не частность, а как раз главный принцип композиции барокко, правда, он не счел нужным пояснить его назначение и правила использования. «Говорили о трудностях архитектуры. Бернини добавил, что «одним из самых важных условий является хороший глаз, который может судить о противопоставлениях (*contraposti*), так как вещи представляются нам не сами по себе, но в зависимости от того, что находится по соседству, изменяющее их вид»*.

К истории базиликального фасада (проблема, варианты решений Микеланджело, Виньолы, Палладио)

Две основополагающие и принципиальные ренессансные композиции — флорентийские базилики Сан Спирито и Сан Лоренцо — остались до конца недосказанными и непросященными. Их фасады могли быть выполнены при жизни Брунеллески. Если они не были сделаны по каким-то случайным обстоятельствам, наверняка бы существовали какие-то профессиональные документы (чертежи или модели авторского замысла). Но о них ничего не известно. Фасад, согласно новому стилю, должен был представлять и обобщать готовую композицию интерьера. Нужно, т.е. удовлетворяющее своей закономерностью, решение не было найдено, и безмолвные торцовые плоскости обеих базилик обозначили постановку непредвиденной, но неотвратимой проблемы — как завет мастера будущим поколениям. В ренессансной системе композиционного мышления удовлетворительного стилизового решения, по-видимому, и не могло быть (рис. 65).

Микеланджело пробует решить ту же проблему в новой манере. В его набросках и моделях фасада (1517) можно увидеть два направления поиска:

~ попытку совместить ренессансные представления о целостности с принципом контрапоста (преимущественно скульптурного);

~ желание вообще снять проблему базиликальности, превратив фасад в привычную двухъярусную схему, т.е. устранить пресловутый перепад высот в боковых нефках.

Замысел был многообещающим (Микеланджело предсказывал, что фасад будет «зеркалом всей Италии»), но тоже остался недовершенным или нереализованным. В сохранившихся эскизах и модели опять угадывается антропоморфный замысел архитектуры. По-видимому, проблема должна была быть переформулирована и заново отредактирована с учетом новой стилиевой логики, и тогда ее решение уже зависело бы от дальнейших разработок полифонического языка. В напряженном поиске базиликального фасада участвует Дж. да Сангалло. Он проигрывает многие варианты, но похоже не знает, какому из них отдать предпочтение.

Композиция Джезу поражает безупречностью и чистотой полиизобразительного (полифонического) мышления. Совершенно очевидно, что каноническая схема могла появиться не иначе как в результате длительного накапливания и отбора. В этом трудоемком процессе знаменательны два момента: обращение к опыту готики и неудовлетворенность выработанной ею манерой письма (рис. 66).

История полиизобразительной композиции Иль Джезу не есть история базиликального церковного фасада. Многие склонны видеть прототипы Джезу всюду, где есть волюты и пятичастное членение первого яруса. Этот прием, вплоть до Болонского конкурса, всецело принадлежит ордерному мышлению*. Церковь Санта Мария Новелла Альберти (1470) — чуть ли не первый случай, когда на одном фасаде готические приемы (полиизобразительность старого письма) вступают в соприкосновение с ренессансной концепцией ордера.

Известный рисунок фасада Леонардо в Венецианской Академии свободен от готических реминисценций и на первый взгляд настолько близок Иль Джезу, что иногда его приводят в качестве прямого прототипа барочного фасада. Но рассмотревшись понимаешь, что чередование разнообразных ниш и проемов не образует четкого контрапоста. То же можно сказать про фасады ц. Сан Спирито в Сасия архит. Антонио да Сангалло младшего (1538) и римской Сан Катарина деи Фунари архит. Дж. делла Порта, Гвидетто Гвидетти (1564) и других построек базиликального типа.

* Бернини Лоренцо. Воспоминания современников. Из «Дневника путешествий кавалера Бернини во Францию». — М.: «Искусство», 1965.

* Проект ц. Санта Мария presso Сан Сатиро Браманте, ц. Сан Спирито ин Сассия в Риме (1530), ц. Санта Катарина де Фунари (1564), проект фасада римской ц. Иль Джезу Виньолы.

Решительный поворот в умонастроении показывает конкурс на новый фасад средневековой церкви Св. Петронии в Болонье.

Первый проект сделал Б. Перуцци в 1522 г. Его явно интригует особое, неордерное построение готической композиции, но еще не ясен принцип готического письма. Поэтому он просто повторяет, с небольшими отклонениями, средневековую схему.

Проект Перуцци не удовлетворил заказчиков и был объявлен конкурс. В 1546 г. свой проект представляет Виньола. К этому времени Микеланджело уже создал Капеллу Медичи в Сан Лоренцо (1520), вестибюль Лауренцианы (1524), Капитолий.

Виньоле проще заметить близость готического письма манере Микеланджело и Антонио да Сангалло. И все же он еще не знает, как должен был бы изменить готический фасад сам Микеланджело. Стал бы он держаться средневековой схемы?

Симптоматично, что Микеланджело никак не ответил на приглашение участвовать в конкурсе. Возможно, он не желал, чтобы его метод был понят и расценен как простое возвращение к готической традиции.

В 1572 г. в Болонью присылает свой первый проект А. Палладио. Затем, по собственному почину, он делает еще два варианта. Именно в них классический ордер начинает выполнять новые функции. На ордерном материале строится особая разновидность контрапоста, и ордер же задает тематическую интригу (рис. 49 а,б).

Без проекта Палладио трудно представить появление схемы Иль Джезу. Виньола безусловно анализировал эти варианты. Вместе с тем все три проекта Палладио последовательно ведут к системе, принципиально отличной от Иль Джезу.

Третий вариант с большим ордером, пересекающим и разрывающим широкий фронтон нижнего яруса, дает новый вид соединения контрапостов, какой не применяли ни Микеланджело, ни Виньола*.

Спустя несколько десятилетий Виньола вновь обращается к проблеме базиликального фасада и находит ту удивительную закономерность, в которой получают выражение главные особенности полиизобразительного метода барокко. Делла Porta делает принципиальные уточнения и придает ей классическую формулировку. На одной и той же базиликальной схеме готика, Возрождение и ба-

рокко демонстрируют принципиально различные манеры художественного мышления.

Готический и барочный варианты роднит лишь сам полизрительный (полифонический) эффект. Но канон Иль Джезу, как мы уже видели, — продукт более высокой композиционной техники полифонизма (полиизобразительности). Если следовать музыкальной аналогии, он ближе всего к фуге.

Второй тип барочной полиизобразительной (полифонической) композиции сложился на базе городского дворца.

Г. Вёльфлин писал, что подняв на два метра стены палатцо Фарнезе ради далеко выступающего карниза, Микеланджело нарушил все пропорции, задуманные Антонио да Сангалло. Микеланджело всю жизнь делал не так, как его предшественники и как ожидали современники. В палатцо Фарнезе он был связан уже начатым, но безошибочно определил, от чего зависит новое, нужное ему восприятие фасада.

Полифонизму вредит расчленение стены, которое помогает зрительно разложить ее поверхность на тектонически работающие элементы. Барочная манера не допускает, чтобы ордер был единственным «правилом» восприятия. И Микеланджело гигантским карнизом обесценивает тектонический смысл тяг и гуртов. От этого уже имевшиеся у Сангалло контрапосты становятся более заметными. Оставалось сделать противопоставление последовательным и непрерывным. Эти соображения, по-видимому, и продиктовали композицию верхних окон.

Сначала противопоставляются рустованный арочный портал и наличники окон первого этажа. Затем на втором этаже — наличники с лучковым и наличники с треугольным фронтоном. Наконец, на третьем — щипец и арочный проем.

Вся вереница контрапостов, как и в Иль Джезу, разворачивается от центра. В промежутке между лизенами на каждом ярусе дается новая имитация темы, новое противопоставление. Разница между композицией Фарнезе и Иль Джезу — в приеме, которым достигается полифоническое восприятие. В Джезу это делается искусной многоплановой раскреповкой ордерного каркаса. В палатцо в Фарнезе — гигантским карнизом, лизенами и рустованным центральным порталом, превращающими весь фасад в еще одну гигантскую имитацию главной темы.

Наравне с капитолийским дворцом Сенаторов палатцо Фарнезе становится объектом изучения и подражания на протяжении двух последующих столетий не только в Италии, но и в других странах Европы.

* Известен только один пример, напоминающий проект Палладио — рисунок фасада, сделанный Браманте для ц. Санта Мария presso Сан Сатино (1478). Трудно сказать, чем руководствовался Браманте. В XVI в. только один Дж. делла Porta оценил и сумел блестяще применить в вилле Альдобрандини новшество Палладио.

Полифонический ансамбль (вилла Альдобрандини). Ансамбль как процесс

Собственно говоря, уже на ранней стадии барокко вырабатывает не один, а несколько композиционных канонов. В архитектуре церкви, виллы и дворца проявили себя три направления стилизованного развития. Барочная вилла особенно интересна тем, что именно здесь наметились пути создания ансамбля.

Новая («полифоническая») манера не только изменяет представление об ансамбле, но дает возможность на законных правах включать в композицию самое природу с ее необузданными, «неукротенными» стихиями, т.е. принимать в расчет не только созидательное, но и разрушительное начала.

Уравновешенность, законченность и строгая иерархия ордерных ансамблей Ренессанса вызывают впечатление отчужденности, своего рода «пренебрежения» к естественному окружению. Собственно говоря, само понятие окружения предполагает не равноправное положение, а зависимость, подчиненность.

Парфенон, как воплощение рациональности, целеустремленности, тектонической логики, должен был бы показаться художнику барокко трагически обреченным, как обречен царь Эдип в момент, когда в игру вмешивается хаос, слепая стихия. А ведь устойчивость и безопасность, к которой тщетно стремился Эдип, оказывается могут быть достигнуты совсем иначе. Стоящий рядом с Парфеноном Эрехтейон — тот случай, когда «слепые» и «нецеленаправленные» поступки непредвиденно обезвреживают разрушительные силы. Эрехтейон и комедия не боятся динамики и непредвиденного, поскольку обращают и то, и другое в свой «строительный материал».

Поразительно, что именно в комедии исчезает опасность разрушения, рок обезоружен, обманут. Его обошли, притворившись союзником, отдавшись на волю случая. Эдип и Парфенон «действуют» напрямик, серьезно и только разумно, а за их спиной неотвратно стоит Рок. Так абсолютно счастливый на вид человек невольно вызывает тревогу за него. Трагедия начинается спокойно, уверенно, «правильно» и кончается ужасно. В комедии — часто нескладное, «угрожающее» начало и радостный, счастливый финал.

Барочный ансамбль, начиная с конфликта, с импровизации, с немотивированного передразнивания, дает в итоге такое ощущение, как если бы с Роком, слепой стихией, хаосом была достигнута надежная договоренность.

Замечательное свойство Бельведера Браманте в том, что эту уходящую в глубину композицию, предстающую чередой вырастающих друг над другом кулис, можно охватить одним взглядом и из нижнего двора, и из окон папского дворца.

Те, кто разработали принцип барочного ансамбля, очевидно, находились под влиянием этого проекта и некоторых композиций Микеланджело (Лаврентиана и плафон Сикстинской капеллы).

В 1559 г. Джакомо Бароцци да Виньола, как будто бы совсем нехотая, приставляет к пятиугольной громаде замка Фарнезе в Витербо лестницы и подпорные стенки, заимствованные из Ватиканского Бельведера. Виньола понял смысл брамантовского приема (там тема лестницы и подпорной стенки ловко имитируется на фасаде в глубине дворца). Как будто бы он уже нащупал новый способ развития композиции, но воплотить его здесь в центрическом пятиугольном объеме было сложно, а может быть просто невозможно (рис. 40 а—в).

Зато в вилле Юлия III, которая строится одновременно с замком Фарнезе, у него полностью развязаны руки (с 1550) (рис. 39).

Композиция, как и в Бельведере, разворачивается в глубину и изображает анфиладу парадных дворов. Уже на фасаде при подходе к дворцу Виньола излагает главную композиционную тему, которая с большой выдумкой и мастерством обыгрывается в каждом дворе. В отличие от Бельведера дворы нельзя охватить одним взглядом, но зато, проходя анфиладу насквозь, замечаешь во всех противопоставлениях и имитациях тематическое единство. И в одной из последних работ, в вилле Ланте, Виньола опять строит композицию по принципу контрапоста и вариации, но на этот раз открывает ее всю для обзора издали. В этих примерах проблема барочного ансамбля еще в работе. Следующая веха ее прояснения и разработки — виллы Джакомо делла Порта.

Любопытно, что после Микеланджело создание этапных полифонических (полиизобразительных) композиций все время связано с именами Виньолы и делла Порта.

С 1598 по 1603 г. Джакомо делла Порта строит виллу кардинала Альдобрандини во Фраскати. С этих пор во всех римских виллах наблюдаются единые строгие правила объединения парка и дворца в одно целое. Исключение составляет разве что всегда и во всем самостоятельный и необычный Палладио. Еще до делла Порта у него было свое особое отношение к контрапосту и иная творческая устремленность.

После Микеланджело Джакомо делла Порта — один из самых принципиальных мастеров полифонической манеры, по крайней мере до Л. Бернини. Без возведенного (точнее, законченного) им купо-

ла собора Св. Петра, окончательного фасада Иль Джезу и композиции виллы кардинала Альдобрандини во Фраскати дальнейшее развитие нового стиля просто немыслимо. Г. Вёльфлин немного преувеличивал, называя делла Порта «во многих отношениях гениальным». У него особое умение доводить художественную идею или композиционный принцип до такой точности и завершенности, что чуть ли не каждое произведение становится эталоном новой манеры. В этом нетрудно убедиться, сравнивая его вариант Иль Джезу с вариантом Виньоле. А уж кому-кому, а Виньоле в композиционном мастерстве никак не откажешь.

Дж. делла Порта komponует наверняка, он настолько глубоко и точно чувствует новую закономерность, что без малейшего сомнения исправляет своего знаменитого предшественника там, где тот применяет чуждый (фальшивый) прием. Собственно говоря, только после делла Порта появляется возможность говорить о запретах на недопустимые с точки зрения стиля обороты и изобразительные приемы. Это верный признак классического уровня разработки художественного метода и самого стиля.

Вилла Альдобрандини — второй после Иль Джезу шедевр барокко и одновременно композиция, удивляющая смелостью и новизной взгляда на ансамбль (рис. 67).

Вилла расположена на террасах. Дворец находится примерно на полпути от подножья к вершине холма. Внизу перед ним — ниспадающие парадные лестницы и пандусы, сзади — нимфей, сад и водный каскад. Со стороны сада на верхнем этаже дворца Порта устроил лоджию, откуда кардинал Пьетро Альдобрандини мог увидеть сразу все террасы и наслаждаться искусством своего любимого архитектора.

От нимфея, обнимающего полукругом площадку перед дворцом, до дворца как раз такое расстояние, с которого можно охватить взглядом фасад в целом и одновременно рассмотреть детали.

Протяженный по фронту трехэтажный корпус пересекается в середине более высоким и сильно выступающим ризалитом. На всех этажах — разные окна, а на ризалите трижды одна над другой повторяется т.н. «палладиева система» (вернее, это три вариации на одну тему). Та же палладиева система, только более нарядная, проходит по всему овалу нимфея, причем две соседние обязательно чем-то отличаются друг от друга (в трех случаях из шести ниши нимфея обрамляют большие пилястры, в трех других — перед пилястрами поставлены гермы, поддерживающие вазы с цветами, а в каждой нише — скульптуры). Таким образом в нимфее палладиева система разворачивается по го-

ризонтالي, а на выступающем ризалите дворца — по вертикали.

Этот заметный контраст крупномасштабных форм неслучаен. Тот же принцип выдержан во всех частях композиции. Действительно: на каскаде, ниспадающем к нимфею, установлены две витые колонны, а на крыше более низкого горизонтального объема есть обелиски, кроме того два монументальных столба стоят по сторонам дворца. В членениях горизонтального корпуса явно доминируют вертикали. И получается, что каскад и нимфей вместе имитируют композицию дворца, только в этой имитации все сделано наоборот — вертикальное стало горизонтальным, горизонтальное — вертикальным. Это напоминает прием двойного обратного контрапункта в музыкальной полифонии. Сложно и виртуозно аранжировано противопоставление центрального ризалита боковым крыльям. Они имеют общий карниз, два тянущихся через весь фасад гурта и общие оконные наличники.

Вместе с тем карниз в центре — без карнизной плиты. Если «палладиева система» была бы строго подвязана к горизонтальным тягам, контраст по вертикали был бы невозможен, т.к. без раскреповок его пришлось бы воспринимать согласованно с тектоническими членениями стены. Чтобы избежать этого, Порта трижды переступает горизонтальные членения, и в этих местах тяги огибают среднюю «вставку». Такая вольность допустима, т.к. в полиизобразительной композиции всегда нарочито умалется тектоническая ценность стены. В частности, этому служат и лизены, т.е. обработка угла рустом, известная уже в начале XIV в.

В постройках Кватроченто плоскость стены должна восприниматься как чистый холст, на котором изображены ордера, дающие стеновой плоскости тектоническую выразительность

В ц. Иль Джезу особое, нейтральное поле образовано непрерывной раскреповкой пилястров по всему фасаду. Лизены центрального ризалита и на крыльях здания показывают, что весь вертикальный объем противопоставляется выступающему за его спиной горизонтальному корпусу. В Джезу второй план выше первого и там для объединения вертикальных и горизонтальных проведенных темы достаточно волют, заполняющих уступы базиликального разреза. В фасаде виллы все наоборот. Делла Порта применяет более сильный прием, т.к. средний выступающий ризалит (похожий на башню) и низкий длинный корпус уже контрастны по очертанию. Он показывает на крыльях огромные куски разорванного фронтона. В разрыв устремляется вертикальный контраст. Возникает новая серия противопоставлений. Первое проведение

темы — нижняя «палладиева система» в среднем ризалите. Ее имитируют крылья — тоже трехчастная система под разорванным фронтоном.

В то же время все элементы композиции горизонтального корпуса противостоят тому, что изображено на высоком среднем ризалите. На это указывают важные детали: фронтон много уже самого ризалита; горизонтальный объем тоже имеет фронтон, но он начат только с краев, средняя часть свободна, карниз горизонтального объема переходит и на центральный ризалит. Все это указывает на возможность сопоставления нижней его части до карниза с тем же горизонтальным объемом.

Тема ризалита — трехчастная арка («палладиева система»). Боковые крылья имитируют ее — это тоже трехчастная система, но под фронтоном. Собственно говоря, Порта разворачивает контрапост от центра слоями, как в ц. Иль Джезу. В верхней части ризалита «палладиева система» с аркой и лоджия с фронтоном (в тимпане фронтона — арка) объединены в одну сложную фигуру. Это и есть реприза, содержащая обе предыдущие имитации.

Наружный фасад виллы Альдобрандини не менее интересен. Как уже говорилось, перед ним каскад террас с подпорными стенками и пандусами. И опять, как и на противоположной стороне дворца, мотивы террас, пандусов и композиции стенок путем контрастных противопоставлений переходят на фасад (куски разорванного фронтона отчасти имитируют пандусы, трем аркам на подпорной стенке соответствуют три арки «мезонина», горизонтальные тяги фасада перекликаются с линиями террас, вертикальные членения — лизены и лопатки, — как и на противоположном фасаде, обозначают разворачивание контрапоста от середины к краям).

В отличие от виллы Юлия III, которую строил Виньола, ансамбль Альдобрандини трактуется открыто, широко, с подключением окружающей природы. Виньола разворачивает свои контрапосты в анфиладе открытых дворов. Порта дает возможность увидеть все противопоставления, образованные вырастающими друг из друга кулисами, одновременно.

Вилла Альдобрандини и вилла д'Эсте в Тиволи Пирро Лигорио (1549—1572) определили характер всех последующих сооружений этого типа. Вилла д'Эсте великолепнее и построена с большим размахом. Но ее не назовешь *bizzarro* или *stravagante*. Нет сомнений, Порта досконально изучил композиционный принцип этой более ранней постройки, но не старался подражать. В его замысле больше смелости, фантазии, новизны при высочайшем мастерстве владения контрапостом.

Очень интересно, что по внешнему виду, тематическому материалу и деталям все виллы барок-

ко очень разные. Можно говорить о сходстве условном и отдаленном. Например, вилла Дориа Памфили Алессандро Альгарди (1644—1652) навеяна композицией Альдобрандини. Казино виллы Боргезе Дж. Вазанцио (1673) и вилла Фальконьери во Фраскати, сделанная по эскизу Борромини, по образу напоминают более раннюю виллу Медичи, построенную Аннибале Липпи (середина XVI в.). Их сближает общий для всех случаев прием многопланового разворачивания композиции, при котором противопоставления как бы нанизаны на уходящую в глубину ось.

В целом композиционный вклад Дж. делла Порта состоит в том, что он использовал открытые Микеланджело закономерности и многие найденные им приемы для построения чисто архитектурных образов (без антропоморфизма).

У этого мастера замечательное умение придавать композициям математически строгий вид. Кроме того, Дж. делла Порта удалось значительно уточнить связанное с контрапостом представление о художественном пространстве барокко. Строго говоря, у Микеланджело оно еще довольно неопределенно.

Без работы, проделанной Дж. делла Порта, невозможен переход к полиизобразительности Высокого барокко.

Другие мастера барочной манеры (К. Мадерна, Д. Фонтана, К. Райнальди, Пьетро да Кортона)

Они не первопроходчики стиля и не изобретали его языка. Скорее это свободные интерпретаторы и демонстраторы его возможностей. К. Мадерна строит в Риме монументальную ц. Санта Сусанна (1605) — блестящий парафраз на тему фасада Иль Джезу, в котором даже превосходит прототип живописностью и богатством пластики. При сравнении с его трактовкой каноническое решение Иль Джезу кажется слишком рассудочным и лишенным живого чувства (рис. 62 б—д).

Позднее эту же схему более досконально воспроизвел Альгарди в ц. Сант Игнацио и совсем скромный ее вариант — ц. Санта Франческа Романа Карло Ломбарди (1615). Затем последовали уже совсем далекие от первоисточника и еще более декоративные интерпретации — ц. Санти Винченцио э Анастасия М. Лунги младшего (1646) и ц. Санта Мариа ин Кампителли К. Райнальди (1665—1667).

О произведениях Пьетро да Кортона подробнее будет сказано в связи с его камерной, но знаменитой ц. Санта Мария делла Паче. Но он же —

автор более ранней монументальной крестово-купольной ц. Санта Мартина э Лука в Риме (1635). В ней полифонический принцип Иль Джезу с большей изобретательностью внедрен в традиционную центрическую явно объемную схему. В это время за подобную задачу никто, кроме него, не брался. Получилось не только смело, но и композиционно убедительно. Кортонна также не менее известен своими экспрессивно-барочными росписями плафонов во флорентийских дворцах Питти и в той же ц. Иль Джезу.

Выстроенные К. Райнальди на площади дель Пополо парные церкви активно действуют в барочном ансамбле, но сами по себе, с точки зрения стиля, маловыразительны. Зато в им же сочиненном фасаде ц. Сант Андреа делла Валле не только строго выдержана барочная стилистика, но она

даже ближе к схеме тематического развития в Иль Джезу (рис. 62 б).

К этой же группе композиций, наследующих канон делла Порты, следует отнести и изысканный, тоже базиликальный, фасад Карло Фонтана для ц. Сан Марчелло ил Корсо, в котором не только стена и раскреповки, но и изящный рисунок декора во всем следуют полифоническому принципу (рис. 62 д).

Более отдаленной во времени репликой на излюбленную барочную тему является внушительный портик фасада римской базилики Санта Мариа Маджоре архит. Ф. Фуга, представителя завершающей фазы стиля.

Таким образом в работах широкого круга барочных архитекторов во всем заметна приверженность полифонизму.

a



Рис. 61. Дж. делла Порты. Церковь Иль Джезу. Рим. 1575: *a* — общий вид

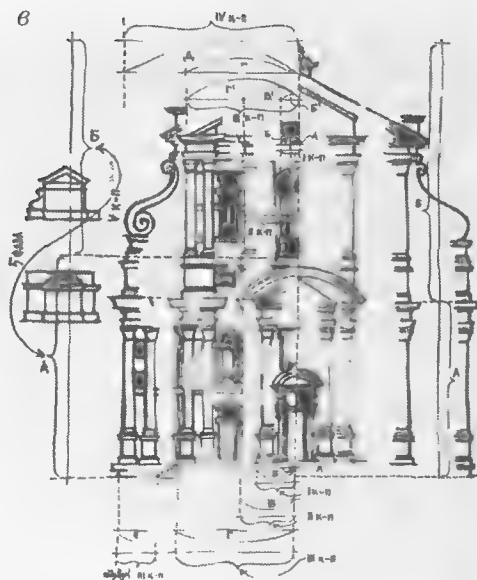
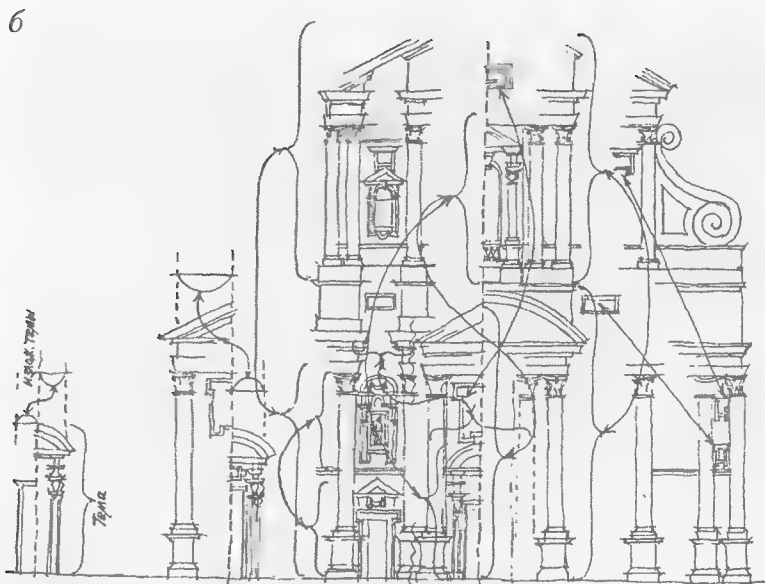


Рис. 61. Дж. делла Порта. Церковь Иль Джезу. Рим: б, в — композиционный анализ фасада

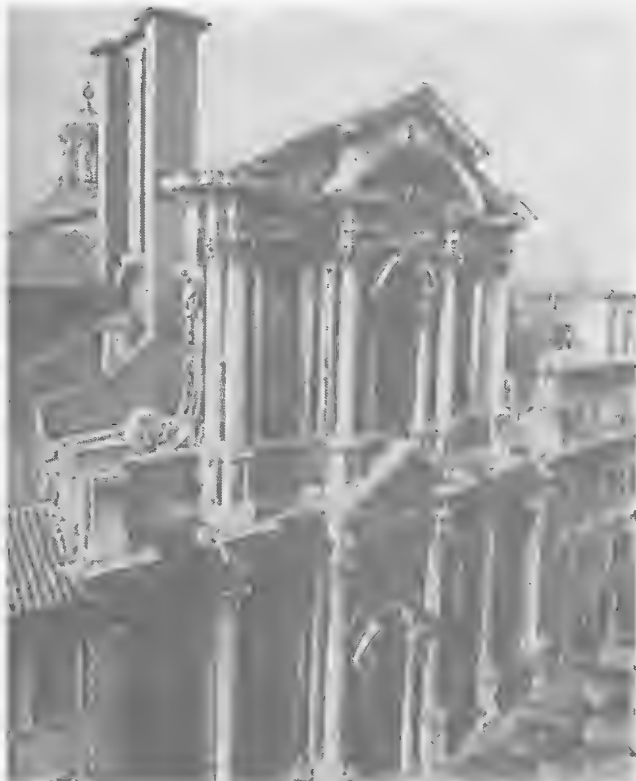


Рис. 62 а — Дж. делла Порта. Церковь Сан Луиджи деи Франгези. Рим. 1539. Фасад;
б — Карло Мадерна. Церковь Сан Сусанна. 1597—1603

6



2



д



е



Рис. 62 в — М. Лунги. Церковь Санти Винченцо э Анастасио. 1646—1650; г — К. Райнальди. Церковь Санта Мария ин Кампителли. 1665—1667; д — К. Фонтана. Церковь Сан Марчелло аль Корсо. 1680—1683; е — Дж. Сарди. Церковь Санта Мария делла Маддалена. 1735



Рис. 63. Бернардо Буонталенти. Модель фасада
Флорентийского собора Сан Лоренцо



Рис. 64. Джованни Антонио Дозио. Модель фасада
Флорентийского собора Сан Лоренцо

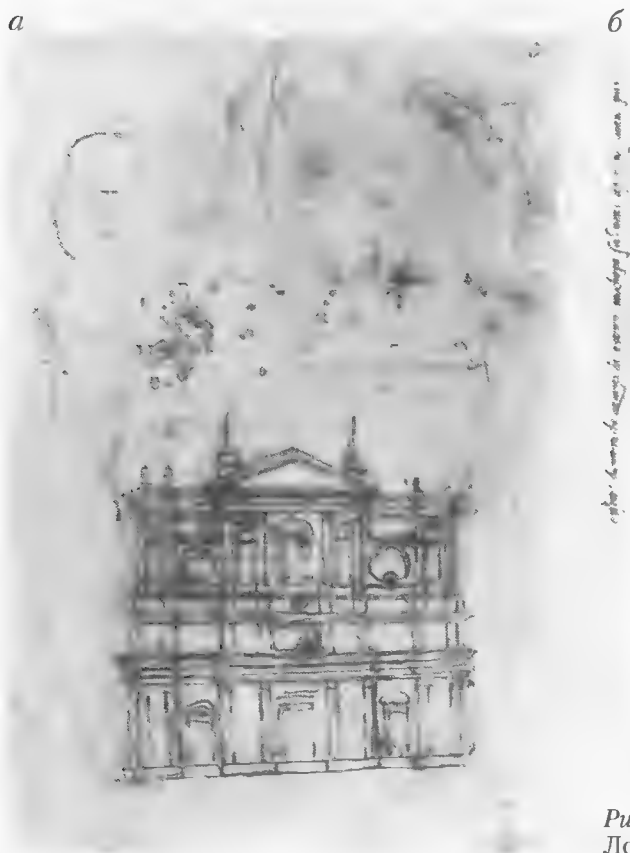


Рис. 65. Микеланджело: *a, б* — эскизы фасада церкви Сан
Лоренцо. Флоренция. Дом Буонарроти

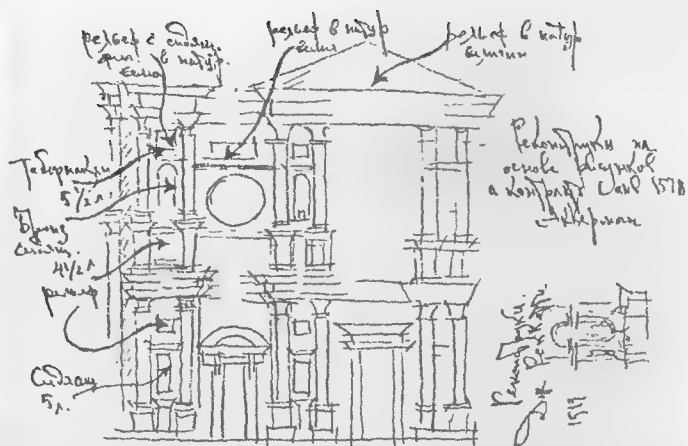


Рис. 65 в — деревянная модель фасада. Церковь Сан Лоренцо, по проекту Микеланджело; 2 — схема размещения скульптур и рельефов на фасаде церкви Сан Лоренцо



Рис. 66. Дж. да Сангалло: а—2 — варианты фасада церкви Сан Лоренцо

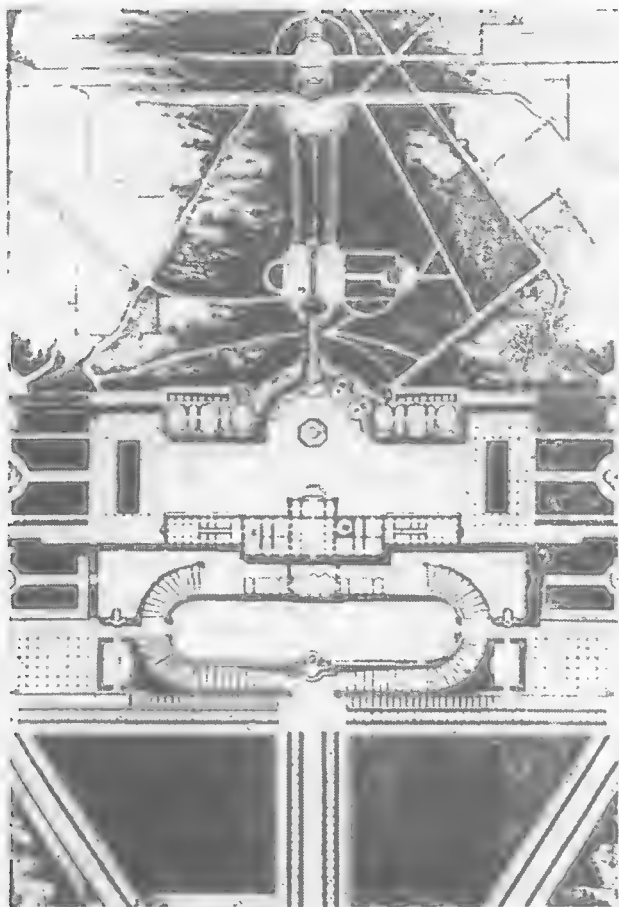


a

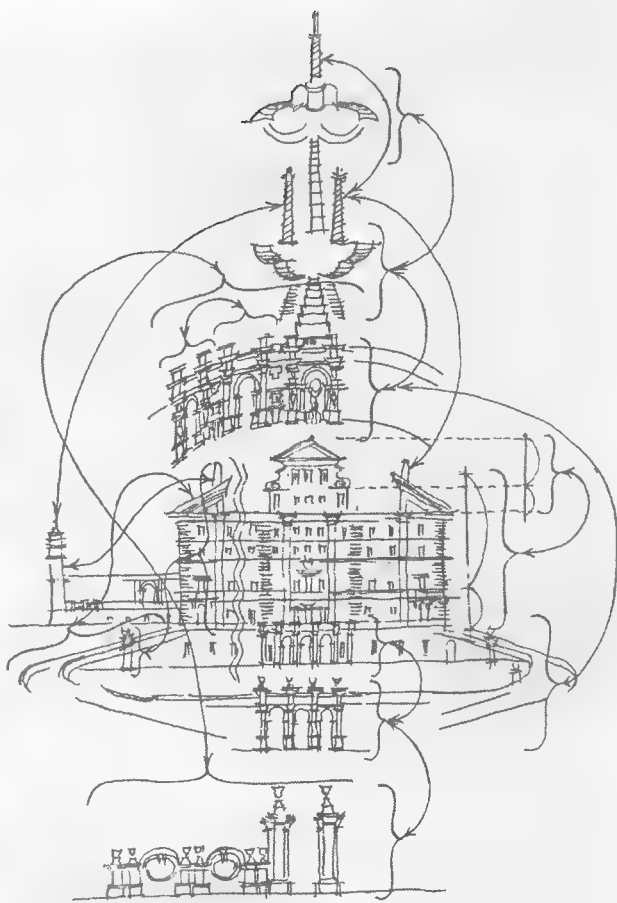
б



Рис. 67. Дж. делла Порта. Вилла Альдобрандини во Фраскати. 1604: а – общий вид; б – здание виллы



в



г

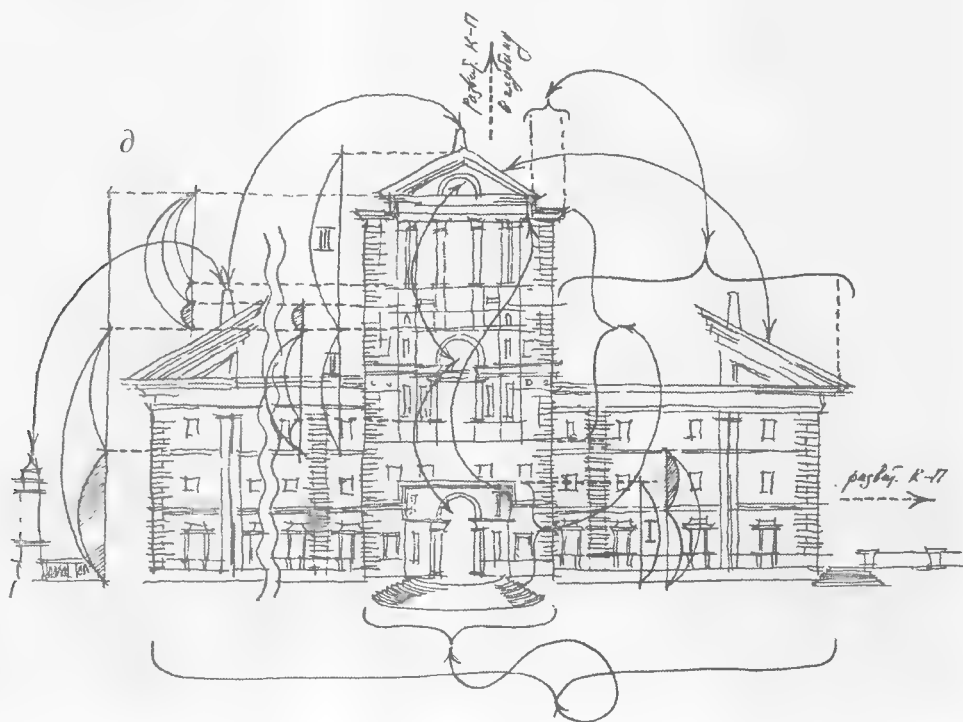


Рис. 67. Дж. делла Порта. Вилла Альдобрандини во Фраскати: в — план парка и виллы; г, д — композиционный анализ фасада виллы и всего ансамбля

6. ВЕНЕЦИАНСКАЯ ШКОЛА ПОЛИФОНИСТОВ. ХУДОЖНИКИ ТИНТОРЕТТО, ВЕРОНЕЗЕ, ТИЦИАН

Композиционная манера, художественное мироощущение, структура образа, согласованность интересов музыкантов, художников, архитекторов

Среди живописцев Рима, Флоренции и Болоньи у Микеланджело не было достойных наследников. Работавшие рядом и почти одновременно маньеристы безусловно находились под воздействием его искусства, но не восприняли его метод, не захотели, а может быть и не смогли до конца понять классический академизм (братья Аг. и Ан. Карраччи, Д. Доменикино, Лодовико Карди, Гвидо Рени, Гверчино...), взявший что-то на вооружение (некоторые формальные приемы, эффектные позы и группировки), но, как и маньеристы, распорядившийся им по-своему.

Тинторетто (1518—1594). Якопо Робусти, прозванный Тинторетто — подлинный продолжатель Микеланджело и равновеликий ему по таланту и мастерству. Искусствоведческая наука открыла его сравнительно недавно. В одной из своих ранних статей Б. Виппер пишет об огромном впечатлении, которое произвела на всех первая ретроспективная выставка Тинторетто в Венеции. «Ценность искусства барокко открылась нам не сразу. Слишком еще памятен гнев Буркхардта в его знаменитом «Cicerone», где он назвал Тинторетто маляром... Но времена меняются, в последнее время искусство барокко подвергалось самой решительной переоценке — не только в области архитектуры, но также и в области живописи, так долго остававшейся в пренебрежении с легкой руки Буркхардта, под клеймом эклектизма и академизма»*. Выходит, Тинторетто мастер барокко. Но чаще высказывается принципиально иное мнение: «Тициан, Веронезе, Тинторетто — мастера позднего Возрождения». Логика подобного заключения такова: Ренессанс — «...раскрепощение творческих сил человека после тысячелетнего гнета Средневековья...». Трагически мятежный Тинторетто, «как и Микеланджело воспитанный на идеалах возрождения, отстаивает эти идеалы в период феодальной и церковной реакции»**. Однако наиболее вескими аргументами в вопросах стиля все же должны быть композиционные факты. Без них нет самого стиля. После упомянутой Венецианской выставки появилось много исследований и теперь считается, что

Тинторетто изучен, оценен и понят. Знаменательно, что изучение искусства Тинторетто идет в обход проблемы стиля. Исследователи подробно говорят о разных влияниях (маньеризм, Микеланджело, античные традиции, гуманистические идеалы, нарождающийся барокко...), затем о появлении самостоятельности и индивидуальности, детально разбирают подробности почерка, живописные особенности, интерпретацию сюжетов, определяют этические принципы и социальные взгляды (неприменно отмечают гуманизм, героизм, демократичность...), прослеживают их эволюцию, сходятся во мнениях по многим вопросам, а в итоге безуспешно спорят, к какому стилю следует отнести его произведение. Ситуация во многом напоминает споры вокруг Микеланджело.

Так или иначе, Тинторетто бесспорно один из самых ярких и самых крупных живописцев постренессансного периода, и от уточнения его композиционной манеры во многом зависит стилиевая определенность искусства не только XVI, но и XVII в.

До всякого анализа можно с уверенностью признать в нем мастера крупномасштабных, монументальных композиций, которые, казалось бы, всегда должны производить сильное впечатление. Но как же тогда объяснить тот факт, что знатоки и историки искусства увидели и оценили Тинторетто совсем недавно? К нему, как и к Микеланджело, нужна особая настройка, композиционный ключ, который не всегда под рукой и не во все времена срабатывает.

Портретов у Тинторетто мало, и не в них его сила. В этом жанре он явно уступает своим землякам Джорджоне и Тициану. Навряд ли тут можно говорить о прямом подражании. Б. Виппер вообще приписывает ему «редкую способность к ассимилированию самых различных стилистических приемов и мотивов»*. Но поверх этой способности всегда и повсеместно присутствует композиционный принцип, во владении которым Тинторетто конгениален Микеланджело.

Искренне восхищаясь Тицианом, он тем ни менее едет в Рим, чтобы на месте изучить композиционную манеру другого своего кумира**. Написать на дверях венецианской мастерской Тинторетто — «Колорит Тициана, рисунок Микеланджело», на которую ссылаются все исследователи — понимали как кредо художника или поставленную перед собой задачу овладеть цветом и научиться виртуозному рисунку фигур в любых позах и ракурсах (рис. 68 а).

* Виппер Б.Р. Статьи об искусстве: Приложение. — М.: Искусство, 1976. — С. 561.

** Ротенберг Е. Искусство Италии XVI—XVII веков. — М.: Советский художник, 1989. — С. 32.

* Виппер Б.Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI в. — М.: Академия наук СССР, 1956. — С. 342.

** Об увлечении Тинторетто поздними работами Тициана Б. Виппер говорит как об общеизвестном факте.

На самом деле Тициан и Тинторетто понимают цвет по-разному. Виппер прав, когда говорит, что цвет Тинторетто не отделим от контрастной и экспрессивной светотени. Вторую задачу он не уточняет, считая, что «взаимоотношения с Микеланджело остаются невыясненными». Действительно, Тинторетто штудировал скульптуру, живопись и рисунки Микеланджело, но почему-то его влияние обнаруживают в 1550—1560 гг., т.е. в период наивысших достижений художника, когда уже ему самому многие подражают. Причем влияние Микеланджело, по общему мнению, проблематично и невыяснено, а маньеристов, например, Дж. да Болонья, Сальвиати, Вазари, чье искусство уже в стороне от манеры Микеланджело, будто бы очевидно. На самом деле все принципиально важные для Тинторетто вопросы и взаимоотношения с его великим современником были окончательно выяснены уже ко времени работы над картиной «Чудо Св. Марка». В этой композиции Тинторетто — сложившийся полифонист, уверенно владеющий техникой контрапоста, сделавший в искусстве свой выбор и сознающий все преимущества новой выразительности. До какого-то момента он не ставит перед собой сложных полифонических задач («Спасение Арсиной», «Сусанна», «Положение во гроб...») (рис. 68; 69; 70).

Он так искусно композиционно завязывает между собой всех участников изображенного события, что с какого конца ни начинай плетение контрапоста, ни одна из фигур не будет пропущена и не окажется без «диалогической пары». Единственный «неудачник» — мужчина в левом нижнем углу, похожий на самого Тинторетто (в этой связи нельзя не вспомнить скорбно отрешенную фигуру Микеланджело в нижнем правом углу его фрески «Распятие Св. Петра»). Контрапост Тинторетто чрезвычайно разнообразен и многовариантен. Трудно отделаться от впечатления, что видишь своеобразный секундный «стоп-кадр», противостоит прервавший стремительно и бурно разворачивающийся сюжет. Участникам заключительной сцены гоголевского «Ревизора» принципиально противопоставлено движение, а свидетелям «Чуда Св. Марка» — неподвижность. В сравнении с Микеланджело Тинторетто добивается небывалой прежде жизненной достоверности изображения. Конечно, это еще не реалистическая достоверность. Остается впечатление, что все очень похоже и убедительно представлено в театре. Действие разыгрывается на авансцене, есть сценический портал, кулисы и даже упомянутый зритель в левом углу, у рамп, но навязанная композицией полифоническая манера восприятия рождает у зрителя ощущение сопричастности происходящему, вовлеченности в представленную художником сцену.

Б.Р. Виппер считает, что Тинторетто этих лет еще сохраняет тесную связь с идейными и художественными традициями Возрождения: «...его искусство полно напряженной борьбы за свободного и сильного человека... Но в отличие от искусства Возрождения, у Тинторетто источник силы находится как бы вне человека, в окружающих, увлекающих и подчиняющих его, враждебных ему силах. Картины Тинторетто насыщены динамикой, но это не столько динамика действий, созидания, целенаправленной воли, сколько динамика страстных эмоциональных порывов»*.

О том, что силы находятся вовне, подмечено очень точно, но их враждебность, будто бы ущемляющая свободу, совсем не очевидна. Скорее всего дело в том, что персонажи («герои») его картин — люди другого мироощущения, и их «страстные и эмоциональные порывы» имеют далеко не ренессансный смысл.

Вопреки утверждению об увлечениях Тинторетто в 1540 г. работами Лотто, Пармиджанино и других, композиция «Чудо Св. Марка» (1548) не дает повода говорить о серьезном или сколь-либо заметном влиянии маньеризма. Зато сопоставление с Микеланджело (с фресками капеллы Паолино) уместно и более продуктивно. Композиционные схемы, безусловно, похожи: лежащая на переднем плане по центру фигура, теснящиеся и бурно выражающие свою реакцию свидетели чуда, парящая над толпой фигура Святого... Виппер считает, что «Чудо Св. Марка» свидетельствует «о неудержимой тяге» к Микеланджело, к его трагическим конфликтам, пластической мощи и страстной динамике, но отмечает в то же время как недостаток «внешнюю театральность» и мало заметное «внутреннее напряжение». Вообще все наблюдения и суждения Виппера точны и убедительны. Он видит и ценит «смелые ракурсы», «созвучные позы», «диагонали», «красивые взлеты композиции», но считает, что «они еще остаются приемами и не сделались переживанием»**.

С театральностью и условностью переживаний можно соглашаться. Многие позы все-таки выглядят нарочитыми, а в выражениях лиц разве что простое любопытство. Но ощущение сопричастности не только персонажей, но и самого зрителя, композиционно «спровоцировано» безукоризненно точно и уверенно. Театральность еще и в том, что все разыгрывается на «авансцене», у «рампы», и в обрамлении своего рода «сценического портала» (фигуры справа и слева на цоколях зданий, свисающие ветки, залитый светом «задник»).

* Bunner Б.Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI в. — М.: Академия наук СССР, 1956. — С. 342.

** Bunner Б.Р. Тинторетто. — М.: Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, 1948. — С. 29.

Полифоническое развитие конфликта у Тинторетто пока плоскостное, в лучшем случае это горельеф. У Микеланджело во фресках капеллы Паолино, благодаря ракурсу сверху, противопоставления наглядно развернуты в пространстве, которое у Микеланджело всегда абстрактно пусто, а у Тинторетто, хотя и театрализованная, но конкретная среда (улица, перекресток с архитектурой и дальними планами).

При популярности театра в Венеции и естественно возникающей в этой ситуации театрализованности художественного мироощущения и присутствующей полифонизму психологической активности — способности «заражать» и будоражить, превращая зрителя в соучастника — оба вида зрелищности не могли не пересечься и не дополнить друг друга. Зрелищность и многоголосие вообще характеризуют художественную атмосферу Венеции этого времени.

Больше всего вариантов к «Тайной вечере». Кульминационные моменты этого сюжета изначально предполагают полифоническое изложение. По-видимому уже Леонардо чувствовал необходимость для нее особой, многоголосой выразительности. Достаточно указать на тщательно продуманный диалог рук, повороты голов апостолов и физиономические контрасты миланской фрески. Но у Леонардо все сидит фронтально, по одну сторону стола, и композиция не имеет глубины.

Тинторетто продумывает около восьми вариантов и почти во всех строит контрапосты пространственно. Диалогические пары и развитие противопоставлений организованы так, чтобы полифонически воспринималось все пространство картины. Стол почти всегда стоит по диагонали, в ряде случаев выбран ракурс сверху, многократно прослеживаются крестообразные пересечения направлений, диалогические пары то соседствуют, то разносятся в разные концы картины. Вместо привычного фронтального раскрытия всей сцены на зрителя, которое неизбежно создает психологический барьер ощущению сопричастности происходящему, Тинторетто вообще исключает из своей программы существование зрителя. Все происходит по правде, а не разыгранно. В «Тайной вечере» Сан Трөвазо (с опрокинутым стулом на первом плане) никто не позирует, и спины сидящих на первом плане должны были бы заслонить тех, кто сидит по другую сторону стола (рис. 71). Устранив таким образом «позицию зрителя» и не имея в арсенале своего искусства возможностей, которыми располагает театр — убеждать реальной динамикой поведения и драматургией текста — как полифонист-живописец Тинторетто добивается эффекта вполне конкурентно с воздействием театрального спектакля.

Тот же прием вовлечения «зрителя» в сцену созданием контрапоста первого и второго планов в «Тайной вечере» (ц. Сан Паули, Скуола ди Сан Рокко), в «Омовении ног», «Манне небесной», «Избиении младенцев».

Вершина его полифонического искусства — «Распятие» (большая «Голгофа») в Скуола ди Сан Рокко (1565) (рис. 72). Это монументальное эпическое произведение во многих отношениях вполне сопоставимо с гениальными пассионами И.С. Баха. Раскрытие смыслов и значения этого впечатляющего события человеческой истории представляет для художника сверхзадачу, решение которой никогда нельзя считать окончательным и исчерпывающим. Можно говорить о степени приближения и погружения в тему. И несмотря на все это она всегда притягивала и будет притягивать художников всех времен. В раскрытии темы и по силе художественного воздействия композиции Тинторетто превзошел многих.

Вместо традиционного изображения уже установленных трех крестов он оставляет единственную вертикаль, все подчиняет этой доминанте и тем предельно проясняет смысл происходящего — искупительной жертвы Христа. Два других креста дополняют и разъясняют его главный смысл: спасение через покаяние и осуждение нераскаявшихся. Крест с разбойником «благоразумным» только начинают поднимать (он на пути к вертикальной доминанте). Нераскаявшегося, «коснеющего во грехах» разбойника распинают (протестующая поза на лежащем кресте).

У каждого креста — различно (контрастно) скомпонованные группы. У главного, вертикального, с Христом — скорбящие. Их сложенные на груди руки и согбенные фигуры противопоставлены фигуре Христа во весь рост с распахнутыми руками. Только руки Богоматери печально вторят этому жесту, но в иной тональности. Она первая и самая близкая «соучастница» Спасения. Позы стоящих у столба (мужчина с чашей уксуса и женщина — возможно, Мария Магдалина) образуют еще один отклик позы Христа. Слегка разведенные руки женщины — знак принятия Жертвы, а сочувствие — отведенные в сторону руки мужчины с чашей. Еще один знак сочувствия — наклонно разведенные руки того, кто на лестнице обмакивает губку в уксус. Лестница — знак «пути», восхождения («лестница»). У нераскаявшегося разбойника она отсутствует. Легко прочитывается контрапост предстоящей Магдалины, Иоанна Богослова и рядом стоящей на коленях женщины с аналогичным положением рук. Внутри вся группа тоже построена полифонически: поза Иоанна — поза мужчины с губкой и чашей; согбенные фигуры скорбящих — позы предстоящих у креста; голова и руки Богома-

тери — руки и голова Магдалины. И кроме того все поникшие в горе и печали контрастно сопоставлены с устремившими взоры к Христу. Таким образом одна часть выразительно тяготеет к Спасителю, другая — к Богородице.

Группы у крестов с разбойниками образуют смысловые и формальные контрапосты композиционной доминанте — Христу с предстоящими и скорбящими. Но сначала — противопоставления внутри групп. В правой группе — выразительный контрапост нераскаявшегося разбойника и распинающихся (профосов); поза сверлящего отверстие и поза поднимающего у разбойника ногу; позы самого разбойника и мужчины визави; наконец, разбойник и стоящий с веревкой.

При сопоставлении с центральной, доминантной группой бросается в глаза контраст склоненных в скорби фигур и активно противоборствующих у правого креста. Одни сконцентрированы и бессильны, другие — рассредоточены и энергичны в своей губительной работе. Теперь отчетливо просматривается диалогическая связь обеих групп: женщина и мужчина у центрального креста — позы распинающих лежащего разбойника справа; человек на лестнице и связывающий ноги этого же разбойника.

Группа разбойника благоразумного еще более энергична. Прежде всего важна выразительная обращенность разбойника к Христу и наклон головы Христа в его сторону. Это первый человек, получивший спасение на пути, указанном самим Спасителем: «Возьми свой крест и следуй за Мной». Внутри группы сложная семантика поз и движений. Контрапост фигур, поднимающих крест за перекладину; контрапост тянущих за веревки и устанавливающих столб в яму. Они выполняют несправедливый приговор, но одновременно воздвигают крест с воплотившимся Спасением через покаяние.

И опять диалогическое сопоставление с доминантной и с правой группами: поднимающие перекладину слева и распинающие разбойника в правой группе; они же — и стоящие у подножья главного креста. Есть еще и другие, вариантные направления контрапостов. Кроме того нельзя упускать из вида контрапост фигур в правом и левом углах картины: тянущего за веревку и копающего яму для креста нераскаявшегося разбойника; противопоставленность скорбящих, забывших себя ради Спасителя, и воинов, укрывшихся от всех и разыгрывающих между собой хитон Христа. Они целиком поглощены и одержимы страстью стяжательства и безразличны к происходящему.

Далее смысловой и формально-пластический конфликт охватывает тех, кто только «присутствует». Но прежде стоит заметить, что площадка-по-

диум Голгофы обращена углом к зрителю — намеренное структурное построение, исключаящее «неполезное» для полифонии перспективное восприятие композиции. От доминантного тематического контрапоста все последующие проведения темы распространяются в стороны, а образующиеся новые диалогические пары решительно рассредоточены (крайние правые противостоят крайним левым и наоборот). Настроение и поведение праздно присутствующих на казни контрастно противоположны действиям исполнителей казни и состоянию уверовавших во Христа. Первые зловредны, довольны, неуместно любопытны или демонстративно безразличны. Второй план контрапостов составляют всадники по сторонам подиума Голгофы: старик на осле слева — всадник в чалме справа; тот же старик — всадник с транспарантом; богач на лошади под попоной — другой старик слева, сидящий «амазонкой» на осле; всадник на черной лошади за благоразумным разбойником — всадник справа от распятого Христа, протягивающий руку за веревкой. Остаются еще выразительно любопытствующие: двое у левого угла подиума — двое у правого.

Все окружающие Голгофу, пешие и конные, образуют большой формальный и смысловой контрапост доминантной группе скорбящих у подножия креста Спасителя. Сидящий на черной лошади (лошадь жует пальмовые ветви, которыми приветствовали Распятого) демонстративно отвернулся от Христа, а положение его рук (нарочито индифферентное) противоположно рукам Христа. За черной лошастью видна белая, ее всадник стоит на лестнице в позе, выражающей соучастие (тому, кто обмакивает губку в чашу). Это еще один вариант противопоставления сидящему на черной лошади.

И дальше, сколько ни разглядываешь детали и подробности, всюду находишь искусные полифонические сопоставления: пара спускающихся с холма слева — пара идущих по мостику справа; женщины с детьми на камнях слева — беседующие около моста и т.д.

Суммируя аналитические наблюдения за структурным построением сюжета необходимо отметить, что пронизывающий всю композицию принцип контрапоста совмещен с ордерной иерархией смыслов и масштабов (соединение «гомофонного» и «полифонического» письма).

«Распятие» более позднего времени с тремя крестами в правой части картины — эпизод с прибиванием таблички — лишено эпического звучания и монументальности (рис. 73). Тем не менее, как каждая подробность Голгофы, и этот эпизод имеет вселенский смысл. Посредине две фигуры, занятые выполнением распоряжения Пилата (прибить на кресте надпись «I. N. R. I.»). Но это част-

ность, деталь основной темы, раскрывающей образ — общечеловеческое завещание, обращенное к Богородице: «Жено! Се, сын Твой», и затем к ученику (Иоанну): «Се, Матерь твоя!». Эти две противоположно направленные сюжетные линии составляют главный тематический контрапост: завещание мира, любви, вселенского материнства Богородицы — и ожесточенность мира сего и неприятие им Жертвы (поза Иоанна — и человека на лестнице, принимающего табличку; Богоматерь — и оба разбойника). И поверх всего — обобщенный контрапост: Мир любви и милосердия (Христос, Богоматерь, ученик, разбойник благоразумный) — Мир злобы и жестокости (лес копий в ответ на спасительные объятия Христа). Контрапост фигур разбойников дополняет и уточняет этот смысл. Две лестницы по обе стороны креста — еще один контрапост. Правая, на которую проектируется фигура нераскаявшегося, ведет вниз; по левой поднимается человек, пока «от мира сего», но лестница ведет вверх к Спасительной Жертве.

Асимметрично построенный контрапост этого «Распятия» позднее (в 1580 г.) вдохновляет П. Веронезе, но в его интерпретации раскрывается другая мысль и сделаны другие акценты.

Кроме явной асимметрии построения он сближает обе композиции (сопоставление фигур на земле с фигурами распятых над ними на крестах) и в то же время формально подчеркивает их смысловую взаимосвязь.

В сравнении с Микеланджело Тинторетто вносит в полифоническую манеру целый ряд новшеств.

В картинах цикла Скуолы ди Сан Рокко «Опознание тела Св. Марка» и «Похищение тела Св. Марка» оба события разворачиваются в пространстве типично ренессансной перспективы («коридор»). Микеланджело ее, по-видимому, считал неприемлемой для принципа контрапоста. В искусстве Тинторетто она вновь востребована, но уже без компромиссов и потерь для полифонической манеры. В обеих композициях Тинторетто смело введен крупный план и дано асимметричное развитие контрапоста в глубину. Центральная или сдвинутая к краю перспектива (коридор) только обостряет экспрессивно задуманную асимметрию противопоставлений. При этом особую выразительность приобретают глубинные, диагональные и наклонные направления полифонических сопоставлений. Вообще крупный план и нарочитое преувеличение фрагмента или сюжетной подробности (мизансцены) — очень продуктивный прием создания эффекта сопричастности изображенному событию (рис. 74; 75).

И в других многофигурных композициях с эффектной перспективой — «Брак в Кане» (1561),

«Тайная вечеря» (1591—1594), «Введение во храм» (1555)... Тинторетто отодвигает главное действие на задний план, а на первом крупно дает «деталь», мизансцену, связанную по правилу контрапоста с сюжетной доминантой (главным событием). Этим сразу обеспечиваются два необходимые для полифонического восприятия условия: 1 — равноправие всех проведений темы «по голосам», т.е. контрапостов; 2 — эффект присутствия в событийном пространстве. «Невыгодная», «неудобная» для наблюдения и рассматривания позиция заставляет думать, что все изображено не для зрителя или не для него одного. Его восприятие (точка зрения) не лучше и не важнее восприятия этого события другими, а само присутствие в этом месте непреднамеренно. А это тоже существенно для полифонического восприятия сюжета (рис. 76; 77; 78).

Еще одно новшество в технике полифонического стиля — обращение к реальной действительности, т.е. к «натуральному изображению», три десятилетия спустя подхваченное и блестяще претворенное М. да Караваджо. В этом случае требование равноправия и гарантированной наглядности всех контрапостов уступает место более важной задаче — приданию естественности и натуральности всей сцене.

В ее решении важную роль играет светотень. Ради достоверности и натуральности Тинторетто без сожаления жертвует многими полифонически проработанными частями и целыми фрагментами картины. Светом выхватываются позы, ответы на которые почти неразличимы, т.к. погружены в глубокую тень. На этом пути появляется возможность свободного совмещения общей полифонической структуры, иерархического тематизма и импровизационного развития («Св. Рокк в больнице зачумленных», «Видение ангела Св. Рокку в тюрьме»). Такого рода задач его предшественники перед собой не ставили (рис. 79; 80).

Картины на темы Ветхого и Нового Завета составляют большую и лучшую часть творческого наследия Тинторетто. Здесь его главные художественные открытия и наиболее полное воплощение барочного, полифонического мироощущения. Он разыгрывает противопоставления в любых направлениях — в глубину, по вертикали, диагонально, мизансценами... Примеры тому — «Поклонение пастухов», «Несение креста», «Брак в Кане»... (рис. 81; 82; 83).

Но рядом сосуществует (в основном в ранний период) и античная мифологическая тематика. В ней тоже имеются нововведения («Сусанна», «Нарцисс», «Концерт», «Минерва, защищающая детей», «Кузница Вулкана»...), но в целом в этой тематике он не так значителен и не всегда оригинален.

Точно так же маловыразительны и без вдохновения написаны Триумфы, Апофеозы, Аллегии (явно заказные и выбранные по принятому шаблону).

Особый раздел его творчества — грандиозное полотно «Рай» в палаццо Дукале и цикл батальных: «Взятие Пармы» (1580), «Битва при Леньяно», «Битва при Арженго», «Сражение при Зара»... (рис. 84; 85; 86).

В традиции батальной живописи — панорамные и эпизодные (фрагментарные) изображения поля сражения. Когда представляется общая диспозиция или, как иногда говорят, «театр военных действий», действий как таковых обычно не видно. При изображении эпизода (например, непосредственное соприкосновение с противником), напротив, много экспрессии, движения, но нет ясного представления о ходе сражения и возможном исходе.

Тинторетто всегда сразу задумывает картину сражения полифонически, не зависимо от того, какой тип изображения им выбран.

В картине «Осада Пармы» он противопоставляет движения войск на разных участках по всему пространству (колонна, огибающая холм и направляющаяся в пролом городской стены; столкновение с неприятелем на мосту; солдаты, карабкающиеся по штурмовым лестницам; стоящая в резерве конница; раненые и убитые...). И опять, как в цикле Сан Рокко («Похищение» и «Обретение» тела святого) — асимметричный контрапост крупным планом, задающий полифоническое построение всей картины (крупный план всадника справа — конница слева; тела убитых на первом плане — отряд, идущий на штурм; направление движения того же отряда — позы латников в шлемах в правом углу; разворот солдата в левом нижнем углу — разворот корпуса всадника в правом; позы раненых, покидающих поле боя — замахи солдат-копьемосцев...).

А когда это фрагмент — эпизод боя («Битва при Леньяно»), то главной композиционной задачей становится трансформация зрителя в участника изображенного столкновения. И в этом случае полифоническая техника контрапоста перестает быть условным приемом, т.к. антагонизм противопоставлений всецело оправдан самой темой.

Веронезе (настоящее имя Паоло Кальяри) (1528—1588). Как полифонист, Веронезе особенно значителен и интересен в своих крупномасштабных многофигурных композициях, которые Виппер называет «многолюдными пиршествами, аудиенциями, апофеозами и триумфами».

Уже в ранних композициях такого рода («Пир в доме Симона фарисея», 1560; «Семья Куччина перед Мадонной», 1571, и «Семейство Дария у ног

Александра», 1570-е) в полной мере раскрыты главные особенности его дарования (рис. 87).

Анализируя впечатления от этих картин, Виппер отмечает поразительную связь всех персонажей, «непрерывное сцепление множества обыкновенных человеческих действий» и наполненность этих действий «подлинно человеческим содержанием». К тому же изображаемое у Веронезе всегда «конкретно достоверно и индивидуально». Добавим к этому, что все эти важные и трудные для изобразительности качества продемонстрированы в сценах и сюжетах многолюдных, в своего рода внушительных «массовках». В отличие от Тинторетто контрапост Веронезе естественен без преувеличенной экспрессивности, почти нормален и не сразу заметен. Но именно на его основе образуется замеченное Виппером «непрерывное сцепление».

В картине «Семья Куччина перед Мадонной» и в композиции, изображающей «Пир в доме Симона фарисея», все главное происходит на «авансцене», и эта театрализованная развертка темы становится излюбленным приемом, облегчающим общение со зрителем. Развития вглубь почти нет, зато разработка первого плана, как правило, подробна и изобретательна. Тут и парные диалоги поз, и противопоставления групп и детали, почти выступающие из картинной плоскости (дети, собаки, посуда и т.п.)

В отличие от Тинторетто Веронезе активно вводит в композицию архитектуру. Она не просто антураж, привязывающий события к условно-исторической обстановке. Ей отведена роль структурного орденового каркаса, внутри которого «импровизационно» организовано многоголосное общение — по Випперу, «красочное согласование множества частей».

В некоторых случаях, как например в «Семействе Дария у ног Александра», при общей асимметрии намеренно и внушительно выделена доминантная группа Александра с военачальниками. Все остальное формально, по смыслу зависит от нее и тяготеет к ней. Веронезе делит диагональную композицию на части: в правой, переполненной фигурами, главная интрига — движение просящих пощады, внезапно остановленное статической доминантой (группой с Дарием); в левой, ярко освещенной, людей почти нет. Здесь царит архитектура, вымеренная иерархия орденовых форм с вкраплением рассредоточенных фигур на переднем плане слева и за балюстрадой. Тут тоже есть своя доминанта — монументальный пьедестал под входящим за пределы полотна обелиском. Развитие в этой части, тоже с мерными остановками, направлено противоположно движению в правой части, в

которой тоже присутствует архитектурный мотив, но почти бесправно. В левой — на второстепенных ролях — помещены случайные зрители и прохожие, импровизированно оживляющие архитектурный задник. В уже упомянутой композиции «Пир в доме Симона фарисея», тоже асимметричной, нет безусловной формальной доминанты. Ясно прочитываются две образующие контрапост группы: справа с Христом и слева с осуждающим поступок Марии Иудой. Опять архитектура структурирует свободное плетение контрапостов, а в этом случае еще и символизирует переходящее величание «мира сего».

Самая значительная из всех многофигурных картин Веронезе — «Брак в Кане» (1563, Париж, Лувр). В этой относительно ранней работе художник предстает в полном осознании своего стиля и совершенного владения техникой полифонизма и, вместе с тем, уже заметно и нечто новое, усиливающее его выразительность. Веронезе продолжает развивать идею синтеза ордера и контрапоста, едва намеченную его старшим современником — Тинторетто.

Полифонизм Тинторетто — целиком от Микеланджело. Он распоряжается этим наследием настолько свободно, что в его лучших работах забываешь о первоисточнике. Веронезе наследует эту манеру уже из рук Тинторетто, в его редакции, минуя прямое влияние работ великого флорентийца. Но овладев манерой, делает следующий шаг, лишаящий смысла любые разговоры о заимствованиях или подражании (рис. 88).

«Брак в Кане» — одно из немногих художественных произведений, которые поражают и ошеломляют самым фактом совершения невозможного. Все привычные стереотипы зрительного восприятия и самоощущения зрителя, сознающего условность изображения, в данном случае оказываются недостаточными или просто непригодными. Зрителя внезапно, как после поднятия театрального занавеса, без всякой подготовки и даже против его желания погружают в перенасыщенную красками, звуками и пластикой атмосферу оживленного застолья. На него обрушивается лавина одновременных и многообразных впечатлений, которые в его представлении возможны только в случае реального, а не изображенного соучастия (присутствия). Это даже не реализм, а почти сама реальность. Во всяком случае перепутать изображение с реальностью совсем не трудно.

Всепроникающий контрапост — первое, что обращает на себя внимание. Ему подчинены все позы и группировка фигур. Второе впечатление — удивительная стройность и четкость членения целого. При этом важно отметить, что Веронезе удается замечательное совмещение двух простран-

ственных мироощущений. Как только глаз начинает следовать связям, заданным контрапостом, у зрителя возникает впечатление, что он воспринимает происходящее изнутри, т.е. ощущает себя участвующим в застолье и общей праздничной суете. Все происходит (воспринимается) одновременно и развивается, как в реальной жизни, непредсказуемо. То тут, то там из общей картины застолья выхватываются пары или группы беседующих или обращающихся к соседям, или к тем, что суетятся вокруг стола. Слышны стук тарелок, звон посуды, беготня прислуги на террасе и лестницах, возгласы и тосты гостей. На первом плане в центральной группе, где музыканты, мелькают фигурки детей, карлика, негритенка, тут же собаки*. Слышно, как виночерпии переливают из огромных пифосов остатки вина в кувшины.

И еще одна характерная для изобразительности Веронезе стилистическая подробность, тоже работающая на полифонический эффект — искусное распределение декоративных и световых контрастов. Оно особенно наглядно в продуманном соседстве одежд, то богато расшитых и перегруженных узорами, то без всяких украшений, то ярких и пестрых, то однотонных и темных. Это типично для большинства работ Веронезе, но в луврской композиции его фантазия костюмера просто неисчерпаема. Экспозиция костюмов гостей подобна изобилию драгоценностей, помещенных в уже не вмещающий их ларец. Веронезе использует сочетание дополнительных цветов, богатых узоров и живописных драпировок, чередование темных и светлых пятен, разнообразие причесок и головных уборов.

В центре — группа музыкантов, пробующих инструменты, символически настраивающих зрителя на нужную тональность и манеру восприятия всей многоголосной композиции. Своеобразные пластические разговоры всех участников торжества искусно инструментованы: диалоги, беседы внутри групп, монологи, реплики, замечания, приказания и т.п.

Самый большой шум и движение на террасе, лестницах и внутри каре из столов. Сидящие за столом оживлены, но без лишней экспрессии (по удачному выражению Виппера, у Веронезе все персонажи его картин ведут себя достойно, «в границах господствующих норм и добродетели»).

В композиционной структуре монументальных полотен Веронезе можно заметить еще одну характерную особенность. По идущей от искусства Ренессанса привычке глаз ищет в картине ясно вы-

* По поводу собак, карликов и негрят Веронезе пришлось давать на заседании трибунала инквизиции объяснения, мало-вразумительные для его членов.

раженную доминанту. Она, казалось бы, совершенно неизбежна при наличии классической перспективы архитектурного антуража, и, не обнаруживая доминирующего скрепа, начинает метаться в поисках какой-нибудь композиционной опоры. Благодаря этому рассредоточенному поиску глаз нападает на след контрапоста. А далее диалогический принцип развития темы настраивает на нужное прочтение образа и создает искомый эффект сопричастности событию. Но Веронезе тут же решительно дополняет контрапост ордерной организацией пространства (уже упомянутой перспективой архитектурных кулис и ступенчатым расположением планов: пол переднего плана, стол, терраса, колокольня, небо). Естественность совмещения обоих принципов (полифонического и ордерного) не только примечательная особенность почерка Веронезе, но ценное приобретение для барочной манеры в целом.

Новая трактовка ордерности особенно наглядна при сопоставлении с аналогичными ренессансными многофигурными композициями, в которых участвует архитектура (с произведениями Мазаччо, Перуджино, Пьеро делла Франческа или Рафаэля)*.

Исследователи не без основания обращают внимание на сотрудничество Веронезе с архитекторами — А. Палладио, Дж. Романо — и на влияние этих мастеров, сказавшееся, во-первых, в том, что его росписи в постройках Палладио всегда согласованы с архитектурным замыслом, и, во-вторых, в том, что изображенная на картинах архитектура сочинена в стиле этих мастеров. И вообще у Веронезе архитектуры больше, чем у всех его современников. Но самым важным архитектурным приобретением было понимание структурообразующей роли ордерной тектоники. Это подтверждается тщательной выстроенностью большинства его произведений.

У Тинторетто архитектура появляется эпизодически и чаще фрагментарно (роль архитектуры активна только в двух композициях «Опознание тела Св. Марка» и «Похищение тела Св. Марка»). У Тициана архитектуры больше, и ее роль, в некотором смысле, аналогична архитектурному антуражу Тинторетто, но Тициан больше привержен ренессансному композиционному принципу, хотя толкует его довольно своеобразно.

В другом крупномасштабном полотне — «Пир в доме Левия» — уже явно доминирует архитектура (рис. 89). Типично палладианская, но намерен-

но монументализированная, аркада решительно расчленяет пространство и сидящих внутри него за столом гостей на три группы. Каждая внутри скомпонована полифонически, причем контрапосты не собирают фигуры в центр, а рассредотачивают в стороны, в то время как изображенные на архивольтах аркады скульптуры («возлежащие») по контрасту обращены к центру (к замкам арок). Таким образом ордерная архитектура остроумно подключается к полифонически организованному многолюдью пирующих. Фронт сидящих за столом расчленяют стоящие у опор центрального пролета фигуры распорядителей, а на заднем плане, за спинами гостей, его оживляют стремительные движения прислуги. Вся представленная в колоннаде сцена предполагает развитие за пределами картины — фигуры на лестницах, прислуга и любопытствующие направляют взгляд зрителя к флангам сцены и уводят за кулисы. Главное изложение темы и начало ее развития — центральная группа с Христом. Это статический центр всей композиции. Сидящие напротив развернуты в стороны и по этим направлениям от центра нарастают суета и теснота. Аналогично строится и архитектура «задника» — массы и насыщенность форм нарастают к краям.

Точно так же как асимметричны группы сидящих за столом, асимметрична и архитектура изображенного города. Это расположение можно определить как динамическую симметрию. Здание в левой арке и колокольня в средней уравниваются группой зданий в правой и фрагментом портика у средней арки, заслоненного опорой. М. Алпатов заостряет внимание на «тончайшем понимании законов живописного ансамбля в этой работе», по нашему мнению, безусловно связанной с техникой контрапоста.

Та же безупречная совмещенность архитектуры с контрапостом и в другом (дрезденском варианте) «Брака в Кане» (1571). Опять же знакомое членение фронта сидящих за столом на группы, внутри которых — характерные диалогические пары и полифоническая связь групп. Разница лишь в том, что формально геометрический центр не совпадает со смысловым. Но динамическая уравновешенность обеих частей разыграна мастерски (рис. 90).

В том же ряду ордерно-полифонических монументальных композиции апофеозного жанра — плафон «Триумф Венеции» во Дворце дождей (1585) (рис. 91).

На этот раз Веронезе целенаправленно разрабатывает ярусную вертикаль. Композиция в сильном ракурсе снизу, тремя расположенными друг над другом группами, уходит вверх. В двух нижних действуют центробежные силы (контрапосты

* В «Диспуте» или «Афинской школе» Рафаэля и архитектурное пространство, и ролевые позиции персонажей — все иерархически спланировано и структурировано в русле ордерного мышления. То же можно сказать о произведениях Мазаччо, Гибберти или ренессансного венецианца Дж. Беллини.

рассредотачивают фигуры в стороны). Верхняя с аллегорией Венеции на облаках вся обращена к центру. Главные структурные членения задает на этот раз уместно роскошная для такого случая архитектура и зависшее в пролете между колоннами облако. Здесь уже все диктуется архитектуроникой. Сами же группы фигур на ярусах внутри себя построены диалогически. Вертикально устремленный, уходящий за раму каскад контрапостов воспринимается как вызов архитектуронизму декора (фигуры, парящие над головой Венеции). Этой структурной программе вторит и архитектура — внизу горизонталь балюстрады повторяет или поддерживает расстановку фигур на балконе, а могучие, широко расставленные и раскрепованные витые колонны (подчеркивающие насыщение форм к краям) воспринимаются контрастом центростремительному движению группы на облаках. Винтообразная форма колонн подхватывает общую вертикальную устремленность. И опять у Веронезе все та же смешанная техника и нарочитое архитектурное структурирование сюжета.

В череде триумфально праздничных и церемониальных композиций Веронезе резко выделяются скромные по количеству персонажей, почти камерные полифонические композиции («Проповедь Иоанна Крестителя», «Марс и Венера», «Оплакивание Христа...»), в которых доминирует один контрапост, а остальные — аккомпанируют, а также исполненные глубокой скорби и философских раздумий «Оплакивание Христа» и знаменитое луврское «Распятие» (1580). Собственно говоря, изложение скорбных событий Евангелия в полифонической манере не является чем-то неожиданным. Но в этом «Распятии» — произведении, формально и по смыслу долженствующим быть реквиемом, трагическое многоголосие более чем уместно (рис. 92; 93; 94; 95).

Говоря о композиции веронезевского распятия, М. Алпатов обращает внимание на то, что «сцена не сразу узнаваема благодаря непривычному повороту. Приходится распутывать ее сюжетный узел, и это усиливает поэтический эффект»*.

Все противопоставления наполнены глубоким смыслом и именно контрапосту поручено открыть и довести его до зрителя. Главный смысловой контрапост — земное бытие с его неизбежным концом и Спасительная Жертва, знаменующая победу над смертью (фигуры у подножья крестов и Распятие над ними). На уровне земли еще одно противопоставление — немногочисленная, но явно доминирующая группа уверовавших на переднем плане и не принявший Жертву Иерусалим — материализо-

ванный соблазн «мира сего». Символика фигур у распятых на крестах и предстоящих тоже раскрывается контрапостом — позы разбойников, их соотнесенность с фигурой Христа и противопоставление поз распятых фигурам у подножья. Разведенные в стороны руки Христа обращены ко всем на Земле, руки находящихся у подножья, за исключением Богородицы, опущены либо соединены на груди или вскинута к Христу. Приставленные к крестам лестницы имеют разную направленность — левая к Христу вверх, правая от Христа вниз (как и у Тинторетто в его большой «Голгофе» из скуолы Сан Рокко). И снова характерные для Веронезе срежиссированная игра контрастов светотени, знакомое диагональное разделение пространства картины на два поля. В левом — кульминационный момент Искупительной Жертвы, в правом — огромная темная туча (бездна), нависшая над Иерусалимом.

Веронезе, самый жизнеутверждающий из современных ему художников, убедительно показывает, что ему доступно выражение мироощущения, явно контрастного его жизнелюбию.

Тициан (Вечеллио) (1485/90–1576). О приверженности венецианского искусства полифонической манере и ее влиянии на живопись можно судить по тому, что мы находим ее у Тициана, самого убежденного и надежного, по мнению большинства историков, выразителя художественных идеалов Возрождения.

В ранних его произведениях — «Бегство в Египет», «Любовь земная и Любовь небесная», «Вакх и Ариадна», «Мадонна с младенцем и апостолами» и даже в «Вознесении Мадонны», композиции по сюжету предполагающей обязательную экспрессию и в этом смысле удобную для техники контрапоста — нет явных примет полифонизма (рис. 96; 97; 98).

В картине «Вакх и Ариадна» сопоставление двух главных персонажей лишь отдаленно напоминает формальную схему контрапоста. В других произведениях того же периода, включая «Введение Марии во храм» (1534–1538), Тициан остается в русле ордерной композиционной традиции Ренессанса и одновременно испытывает влияние новой венецианской манеры, в которой работают Дж. Беллини и Джорджоне. В картинах «Бегство в Египет» (1510), «Цыганская Мадонна» (1511), «Любовь земная и Любовь небесная» (1515)... тоже еще нет контрапоста. Но показательно, что в них нет и сюжетного освоения пространства с использованием линейной перспективы. Пейзажный задник остается незаметным. Вместе с тем в «Мадонне с младенцем и четьырмя святыми» (1520-е) и в картине «Сатир и Нимфа» (1534) художник уже вполне утвердился в собственной поэтике и

* Алпатов М. Художественные проблемы итальянского Возрождения. — М.: Искусство, 1976.

предстает мастером, сознающим свой метод и соответствующую ему композиционную технику. Правда в дальнейшем наблюдаются реминисценции, связанные с Джорджоне и школой Рафаэля. Причем, и это существенно, с определенной коррекцией принимаются на вооружение и открытия Микеланджело — своеобразная дань признания композиционных открытий великого флорентийца (рис. 99).

Вообще говоря прием контрапоста встречается и у других его современников (не считая Тинторетто и Веронезе). Например, у Я. Бассано («Поклонение пастухов», «Возвращение Якова»), у Я. Понтормо, А. Караччи, Я. Сансовино..., но его принципиально нет у Джорджоне и Дж. Беллини, чью манеру Тициан изучал и ценил.

Начиная с «Положения во гроб...» контрапост систематически, уверенно и без какой-либо аффектации вводится в композицию и ему придается важная роль в раскрытии темы, но не совсем та, какую имеют в виду «классики» изобразительного полифонизма (Микеланджело, Тинторетто, Дж. делла Порта...) (рис. 100; 101; 102; 103; 104).

В русле полифонической манеры — с сознательным использованием контрапоста — написаны: «Положение во гроб» (1520), оба варианта «Венчания Христа терниями» (1540), «Мадонна дель Пезаро» (1526), «Се человек» (1543), «Венера перед зеркалом» (1555), «Венера и Адонис» (1554), «Тарквиний и Лукреция (1540-е)... Причем в большинстве случаев в контрапосте Тициана, если сравнивать с классическим его построением у Микеланджело или даже Тинторетто, заметна некоторая неправильность, неточность. На самом же деле у этой неправильности есть свои резоны. Для их понимания нужно внимательно присмотреться к произведениям, наиболее полно и ярко воплощающим его собственный композиционный метод — «Мадонна с вишнями» (1515), «Венера Урбинская» (1538), «Папа Павел III с внуками», «Венера, завязывающая глаза Амуру» (1565), «Се человек» (1543), «Венчание терниями» (1570), «Венера и Адонис» (1554), «Св. Иероним» (1550) и др.

В них Тициан, великий колорист и мастер композиции, профессионально превосходящий большинство своих современников, предстает в неожиданной роли оппозиционера художественной традиции, изменившего привычные представления о портрете, пейзаже, натюрморте и даже традицию трактовки мифологической и евангельской тем. Но помимо всего его искусство — это новый этап композиционного мышления, которое не укладывается ни в ренессансную, ни в полифоническую барочную, ни в маньеристскую системы. Его техника и композиционные цели, по сути дела, остаются до конца не разгаданными.

Характеризуя линию Тициана, В. Лазарев противопоставляет его Микеланджело и Тинторетто в том смысле, что Тициан «находит в себе силы противостоять нараставшей волне контрреформационного клерикализма. Он не отказывается, подобно старому Микеланджело, от чувственного языка живописи, он не дает увлечь себя, подобно Тинторетто, переживаниям мистического порядка»*.

И большинство исследователей сходятся на том, что Тициан определяет основное направление венецианской живописи середины века, отмечая при этом его верность гуманистическим идеалам Возрождения (иногда уточняют — Позднего Возрождения).

Виппер называет его стиль «активным героическим, жизнеутверждающим»..., отразившим «подъем национального сознания..., боевой дух человека Возрождения»**. Бернанд Бернсон в своем обзоре живописи итальянского Возрождения говорит в этой связи о воплощенном венецианцами совершенстве человеческой личности, «радостном и чувственном восприятии жизни» и заключает, что «...именно Венеция с наибольшей полнотой отразила в живописи (и в первую очередь Тициан) ренессансное мировоззрение»***.

В сложившемся представлении об искусстве Тициана подмечено очень много характерного и примечательного, например: «конкретная индивидуальная характеристика натуры» в портретах, «повествовательное и эмоциональное сгущение темы» в пейзаже, «обращение от идеальных образов классики к впечатлениям действительности», «стремление поставить человека в связь со средой», проявившиеся в интересе к жанру, интерьеру, пейзажу и натюрморту, а в поздних работах — «обострение конфликта со средой», затем «смещение акцента с героики в сферу субъективных представлений», напряженная работа над колоритом и выдающиеся достижения в этой области****.

Таким образом, с одной стороны, налицо черты, подтверждающие определенную преемственность с Возрождением, с другой — признаки расширения и существенного изменения художественных устремлений в целом, однако, по мнению историков, не подвергающие сомнению принадлежность художника Позднему Возрождению.

Но становление манеры Тициана не только продолжительно, но и очень сложно, часто непо-

* Лазарев В.Н. Старые итальянские мастера. — М.: Искусство, 1972. — С. 406.

** Виппер Б.Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI в. — М.: Академия наук СССР, 1956. — С. 273.

*** Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. — М.: Искусство, 1965. — С. 35

**** Эти и другие того же рода отличительные черты искусства Тициана приводит Виппер в своей книге «Борьба течений в итальянском искусстве XVI в.».

следовательно и даже противоречиво. Его творчество питают многие источники, и он проходит через многие увлечения и влияния — школа Рафаэля, Микеланджело, маньеристы, Дж. Беллини, Джорджоне, Веронезе ...и все не бесследно. Многие новации Тициана, очевидная для исследователей неожиданность его поэтики в целом подразумевают нетрадиционное композиционное мышление и новые технические приемы, лучше и убедительнее всего свидетельствующие о стилевой принадлежности художника. Поэтому в интересующей нас проблеме уяснения стиля самого знаменитого венецианца надежнее всего опереться на композиционные факты.

Почти во всех его работах невольно обращает на себя внимание подчеркнутая асимметрия. Главный формально-смысловой акцент, доминанта, у него всегда не по центру. Однако это не создает ощущения незаконченности или дефекта композиции. В конечном итоге все гармонично.

Второе — повторяющееся из сюжета в сюжет деление фоновое пространство на две контрастные части (левую и правую), на свободное («пустое») и заполненное пространство. Исключений из этого правила немного.

Задав таким способом неуравновешенность, асимметрию и движение, Тициан тут же восстанавливает равновесие без потери формальной начальной интриги. Цель, которую он достигает этой процедурой, можно назвать асимметричным равновесием. Нетрудно догадаться, что этот способ композиционного мышления не очень согласуется с ордерно-тектоническим стилевым принципом Ренессанса. И в самом деле, предложенный им порядок рассматривания имеет другой смысл. Динамическая уравновешенность принципиально исключает тождественность или качественную однородность «правого» и «левого». Например, статическая крупная форма может быть уравновешена мелкими, но динамичными.

Наглядной иллюстрацией применения этого принципа может служить хорошо известная композиция «Сатир и Нимфа». Фоновое пространство в этой картине поделено посередине на две части. Середина — дерево с прицеливающимся амуром. Слева — близкий лес и группа фигур на первом плане. В правой половине — дальний план («пустое пространство») и всего две фигуры (Нимфа и Сатир). Левая группа сконцентрирована, тяготеет к фигуре охотника, правая рассредоточена, а на втором плане изображена схватка собак с оленями (слабая реплика на левую группу с охотниками).

Достаточно изменить какую-нибудь позу, убрать хотя бы одну фигуру в левой или правой части картины и тонко устроенное динамическое равновесие разрушится.

Те же закономерности присутствуют и во многих других картинах («Венера Урбинская», «Вакх и Ариадна», «Введение во Храм», «Се человек», «Портрет семейства Вендрамини», «Портрет Карла V» в кресле...).

Что же касается компоновки самих групп, то и в них есть своеобразие. Как правило, Тициан не разделяет и не отделяет фигуры, как того требует правило контрапоста, а совмещает и сочетает таким образом, что составляющие группу фигуры воспринимаются как одно целое (к примеру, левая группа в «Сатире и Нимфе», толпа во «Введении во Храм» и в картине «Се человек», вся группа в «Венчании терниями» и в «Венере и Адонисе»...). Этот же способ группировки и в поясных изображениях — «Мадонна с вишнями», «Динария Кесаря», «Мадонна с младенцем и Екатериной»...

И еще одна особенность метода, очень определенно выраженная в картине «Папа Павел III с внуками» (рис. 105). Это одновременно и групповой портрет, и живая сцена, почти жанр. В картине все асимметрично, и на первый взгляд как будто случайно (и сама мизансценическая тема, и проходящие, нефиксированные движения). Трудно понять, как в этом случае могут быть достигнуты уравновешенность и законченность. Но все объясняется и принимает нужный вид, как только начинаешь замечать, что каждая фигура, ее поза и облик выражают контрастно разные характеры, удачно дополняющие и оттеняющие друг друга. То, что характерно для одного из персонажей, отсутствует у других. А в целом возникает динамическое равновесие психологических портретов. Нечто подобное можно наблюдать и в композиции «Венера, завязывающая глаза Амуру», только здесь дополнительность сочетается с искусно разыгранной общей асимметрией.

Значительное место в творчестве Тициана занимает портрет. Художник, бесспорно, самый сильный портретист своего времени. Уже современники увидели и оценили в его портретах нечто большее, чем сходство с натурой и мастерство исполнения. Это новое изобразительное качество исследователи его искусства определяют как «реалистическое выражение индивидуальных особенностей характера» (Б. Виппер). И в самом деле, он увидел и представил, как новую красоту, индивидуальные отклонения от нормы (от идеального образа), для чего необходимы были два условия: 1 — постоянное ощущение (память) идеального образца, 2 — владение полифонической манерой (или тем особым восприятием, которое продиктовано эффектом дополнительности форм). В методе Тициана оба эти условия удачно совмещаются. Из многих известных особенностей портретов Тициана следует обратить внимание на своеобразную пе-

рекличку поз и антуража. Это тоже способ уравнивания композиции («Портрет Карла V» в кресле) (рис. 106).

На связь Тициана с полифонизмом указывает еще одно обстоятельство — его не совсем обычное отношение к ренессансной перспективе. Он либо избегает ее, либо разворачивает архитектурные композиции вдоль фронта картины («Введение во Храм», «Се человек»).

Композиционная схема «Введения во Храм» уже использовалась раньше («Введение во Храм» Челла да Канальяно, 1500, и «Вручение дожу кольца Св. Марка» Париса Бордоне, 1550). По-видимому, Тициан увидел в этой схеме возможность ослабить воздействие центрической перспективы. И вообще развитие сюжета в глубину его мало привлекает («Диана и Адонис», «Оплакивание Христа», «Венчание терниями», «Семейство Вендрамини», «Папа Павел III с внуками», «Положение во гроб», «Мадонна с четырьмя апостолами» и др.).

Как уже было замечено, у Микеланджело ренессансная центральная перспектива не помогает, а даже мешает построению контрапоста (т.е. противопоставлена полифоническому восприятию). И принцип дополнительности тоже не нуждается в глубинном пространстве.

Вообще создается впечатление, что и ордерно-тектоническое, и диалогическое построение картины для Тициана не так существенно, как разработанный (или найденный) им самим *принцип дополнительности*.

Возвращаясь к вопросу восприятия его композиций нужно обратить внимание на то, что процедура уравнивания асимметричной схемы и

принцип дополнительности провоцируют одновременно видения («звучания») всех форм. Взгляд находит и принимает, как особую гармонизацию, дополнительность форм, масс, объемов, цвета и движений по той причине, что она восстанавливает уравновешенность и обеспечивает целостность композиции. Возникающее на этой основе художественное впечатление можно уподобить впечатлению от богато инструментованного многоголосия, в котором мелодические линии или самостоятельные темы гармонически дополняют друг друга.

Отнести стиль Тициана к барокко или считать его адептом полифонизма на том основании, что он знает цену контрапоста и применяет его в своих работах, будет явным преувеличением. Но нужно учесть, что и его художественные достижения, и самобытный стиль были невозможны без многих композиционных открытий, сделанных в русле барокко, а также маньеризма и классического академизма.

В его искусстве происходит плодотворный синтез, при котором полифонизм утрачивает свою жесткую оппозиционность и несовместимость с сопутствующими, инородными или традиционными типами художественного мышления, включая ордерно-тектоническую систему мышления (аналог музыкальной гомофонии), и предстает в совершенно неожиданном преломлении. На этой широкой основе появляются странные ростки, как выяснилось потом, предвещавшие пробуждение интереса к реальной действительности и косвенно готовившие канонические императивы классицизма и эпатуриющую раскованность романтиков.



Рис. 68. Я. Тинторетто. Рисунок к Сражению при Зара

a



b



Рис. 69. Я. Тинторетто. Чудо Св. Марка. 1548: а — общий вид; б — анализ композиции

a



б



Рис. 70. Я. Тинторетто. *Спасение Арсинои*. Ок. 1555: *a* — общий вид; *б* — анализ композиции

a



б

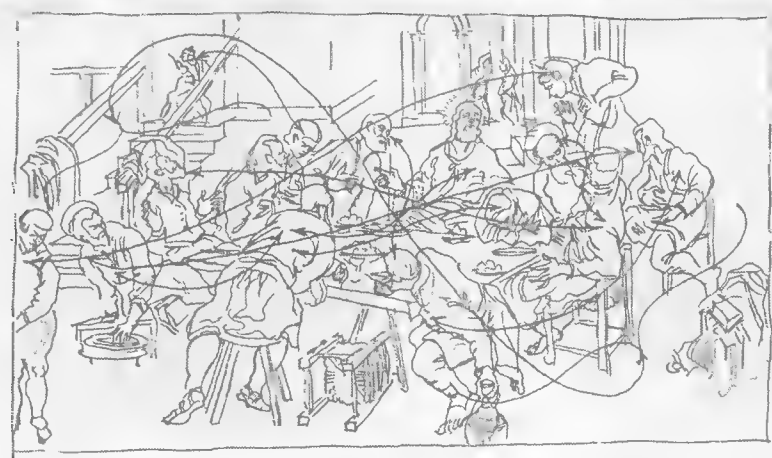


Рис. 71. Я. Тинторетто. *Тайная вечеря*. Венеция. Церковь Сан Тривазо. 1565—1566: *a* — общий вид; *б* — анализ композиции

a



б

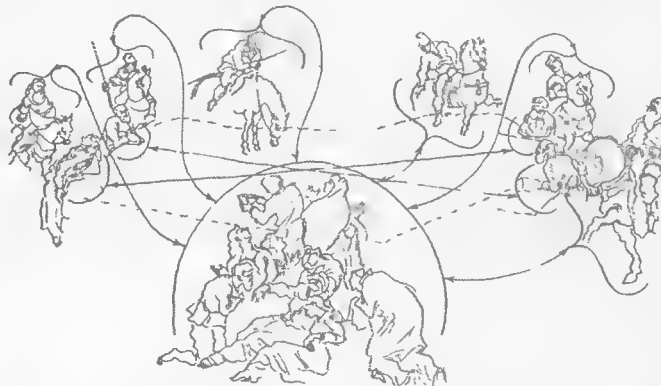
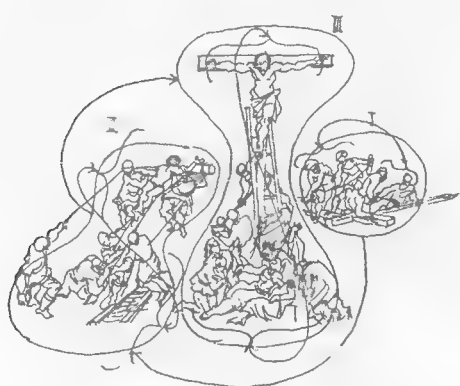
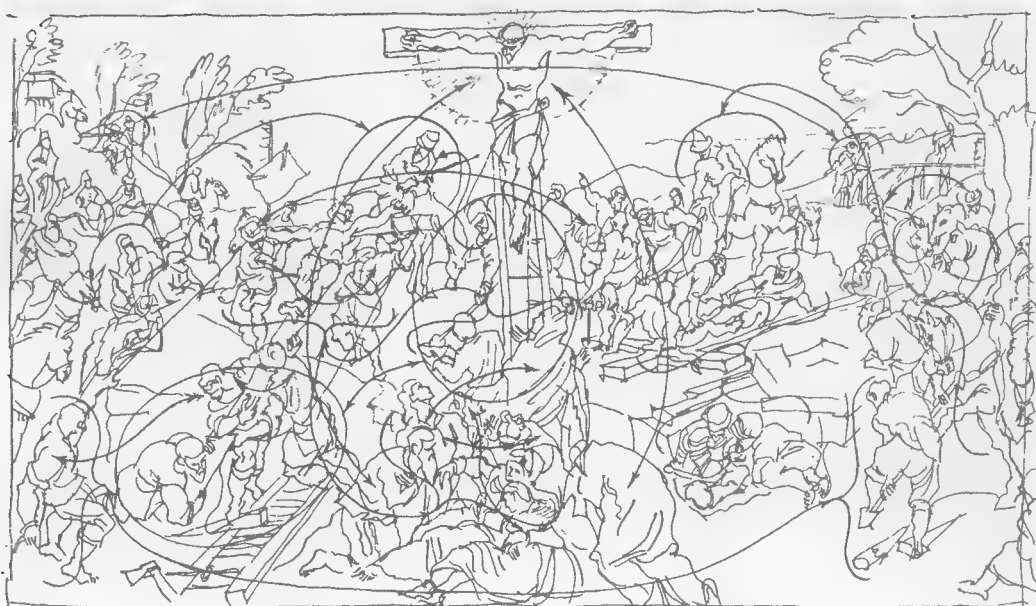


Рис. 72. Я. Тинторетто. Распятие. Венеция. Скуола ди Сан Рокко. 1565:
а — общий вид; б — анализ композиции (три схемы)

а



б

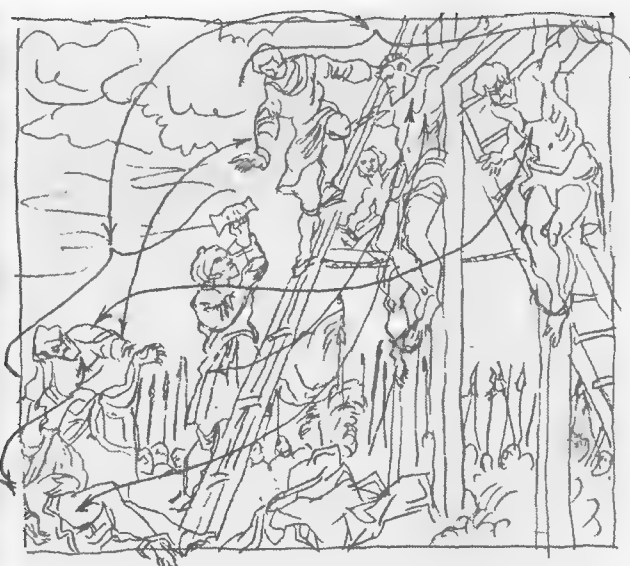


Рис. 73. Я. Тинторетто. *Распятие*. Церковь Сан Кассиано. Венеция. 1568: а — общий вид; б — анализ композиции



б

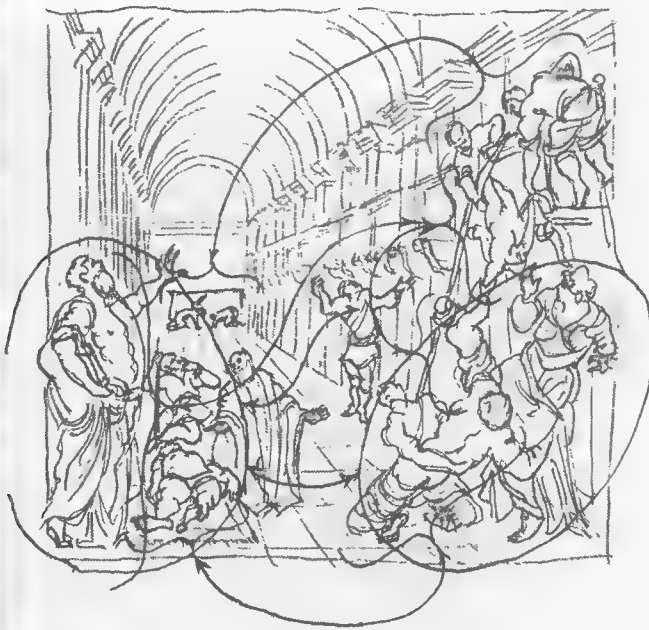


Рис. 74. Я. Тинторетто. *Опознание тела Св. Марка*. Брера, Милан. 1566: а — общий вид; б — анализ композиции

а



б



Рис. 75. Я. Тинторетто. Похищение тела Св. Марка. Венеция. Академия. 1562:
а — общий вид; б — анализ композиции



Рис. 76. Я. Тинторетто. Брак в Кане. Венеция. Церковь Мадонна делла Салуте

a



6

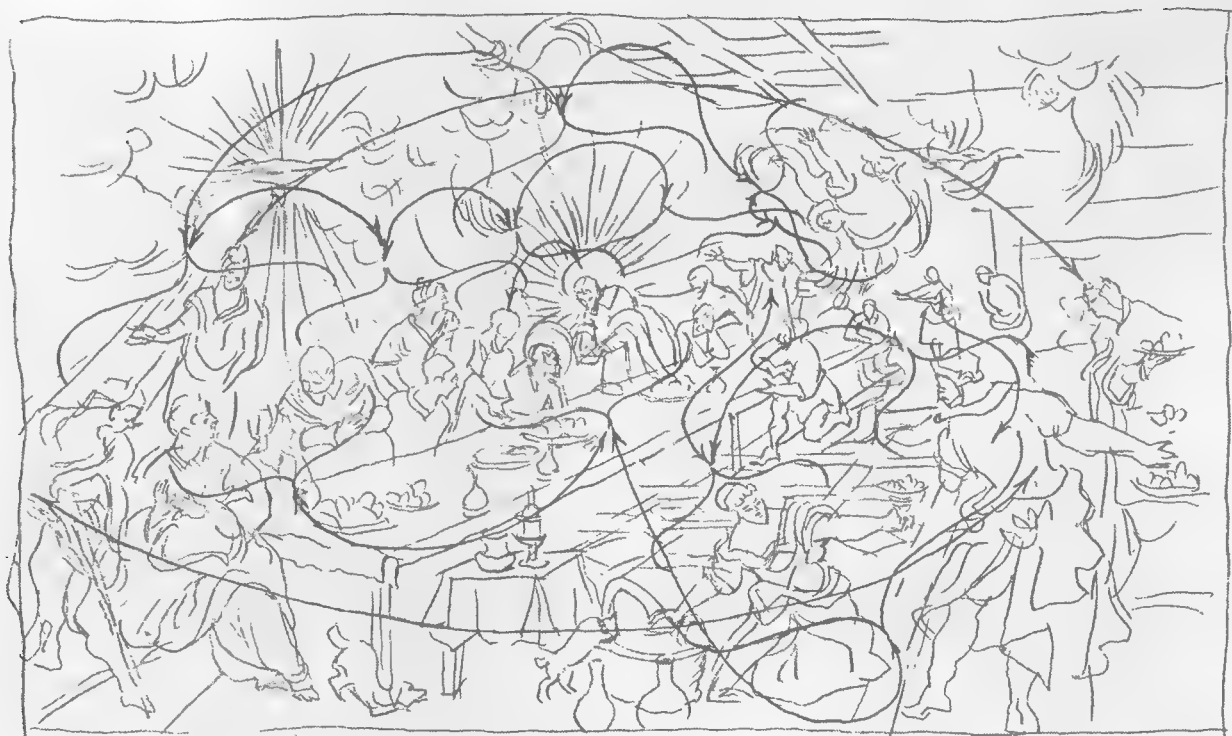


Рис. 77. Я. Тинторетто. *Тайная вечеря*. Венеция. Церковь Сан Джорджо Маджоре. 1591–1594:
а — общий вид; б — анализ композиции

а



б

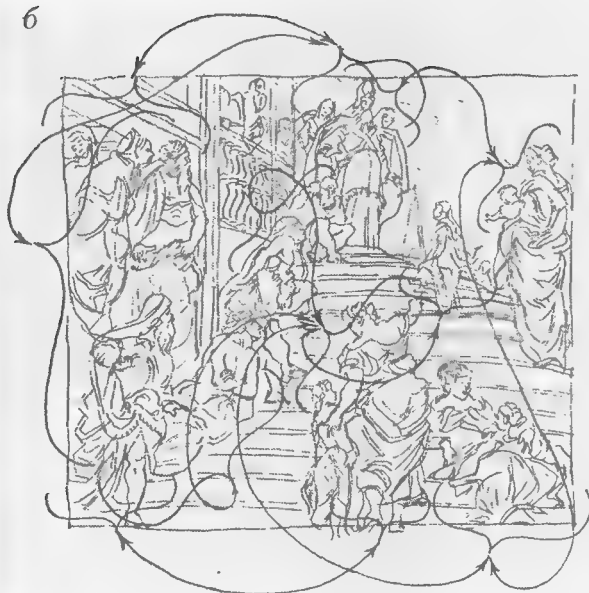


Рис. 78. Я. Тинторетто. *Введение во храм*. Церковь Мадонна дель Орто. Венеция. 1555:
а — общий вид; б — анализ композиции



а



б

Рис. 79. Я. Тинторетто. *Св. Рокк в больнице зачумлённых*. Венеция. Скуола ди Сан Рокко: а — общий вид; б — анализ композиции

Рис. 80. Я. Тинторетто. Видение ангела Св. Рокку в тюрьме. Венеция. Скуола ди Сан Рокко: а — общий вид; б — анализ композиции

а



б



а



б

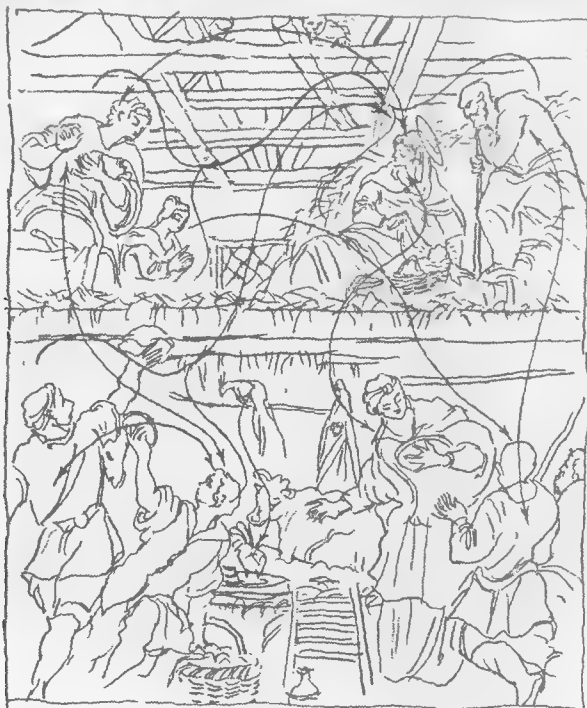


Рис. 81. Я. Тинторетто. Поклонение пастухов. Венеция. Скуола ди Сан Рокко: а — общий вид; б — анализ композиции



Рис. 82. Я. Тинторетто. *Несение креста*. Венеция. Скуола ди Сан Рокко:
■ - общий вид; б — анализ композиции

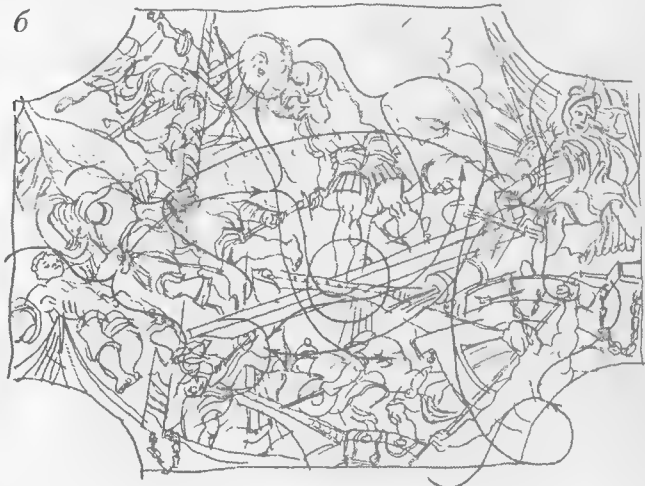


Рис. 83. Я. Тинторетто. *Битва при Арженто*. Венеция. Палаццо Дукале:
а — общий вид; б — анализ композиции



Рис. 84. Я. Тинторетто.
Битва при Ленъяно. Мюн-
хен. Пинакотека



Рис. 85. Я. Тинторетто.
Осада Пармы. Мюнхен.
Пинакотека



Рис. 86. Я. Тинторетто.
Сражение при Зара. Па-
лаццо Дукале



а

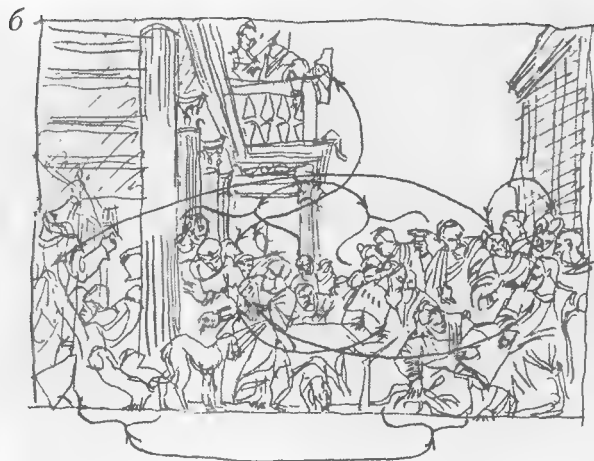


Рис. 87. П. Веронезе. *Пир в доме Симона фарисея*. Турин. Пинакотекка. 1560:
а — общий вид; б — анализ композиции

а



б

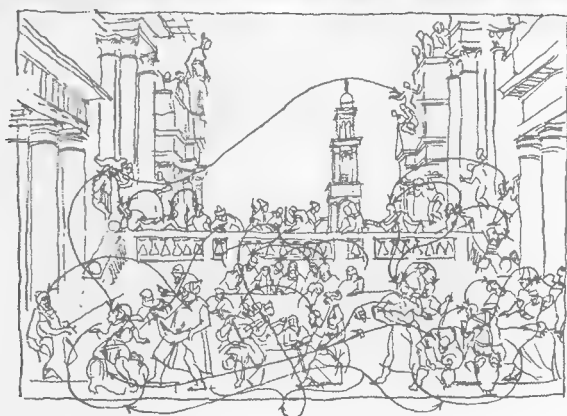


Рис. 88. П. Веронезе. *Брак в Кане*. Париж. Лувр. 1563:
а — общий вид; б — анализ композиции



Рис. 89. П. Веронезе. *Пир в доме Левия*. Венеция, Академия художеств. 1573

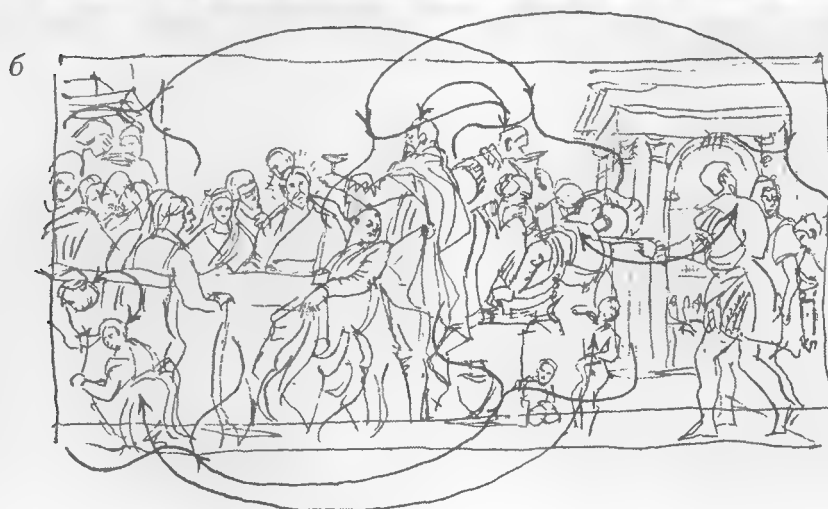


Рис. 90. П. Веронезе. *Брак в Кане*. Дрезденская галерея. 1571:
а — общий вид; б — анализ композиции

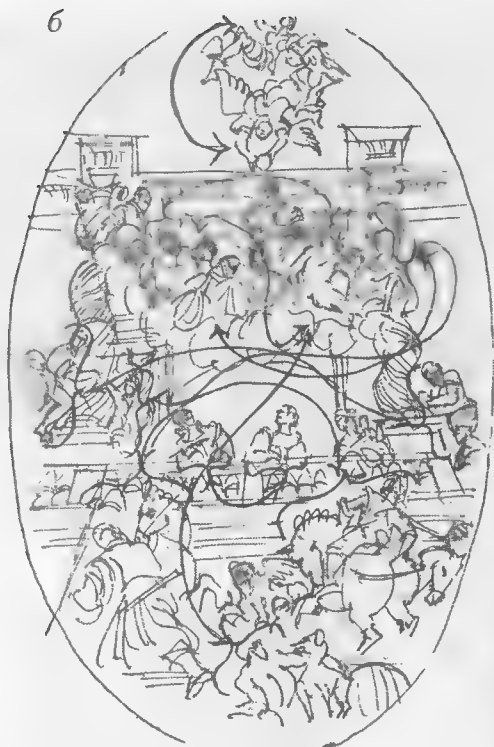


Рис. 91. П. Веронезе. *Триумф Венеции*. Венеция. Дворец дожей. Ок. 1585: *а* — общий вид; *б* — анализ композиции



Рис. 92. П. Веронезе. *Проповедь Иоанна Крестителя*. Рим. Галерея Боргезе. 1560



Рис. 93. П. Веронезе. *Марс и Венера*. Лондон. Нац. галерея. 1580-е

а



б



Рис. 94. П. Веронезе. *Оплакивание Христа*. Санкт-Петербург. Эрмитаж. 1580: а — общий вид; б — анализ композиции

а



б



Рис. 95. П. Веронезе. *Распятие*. Париж. Лувр. 1580-е: а — общий вид; б — анализ композиции



Рис. 95. П. Веронезе (?). Апостолы: в — общий вид; г — анализ композиции



Рис. 96. Тициан. Любовь земная и Любовь небесная. Рим, галерея Боргезе

a



Рис. 97. Тициан. Мадонна с младенцем и четырьмя святыми. Дрезденская галерея. 1520-е



Рис. 98. Тициан: *a* — Вознесение Мадонны; *б* — Введение Марии во храм. Венеция. Академия, 1534--1538

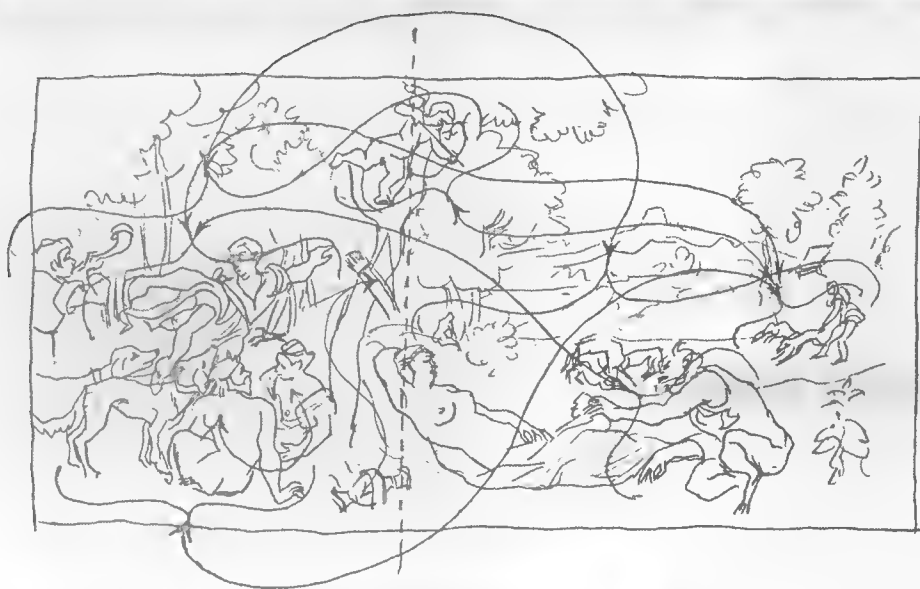
б





Рис. 99. Тициан. *Сатир и Нимфа*. Париж. Лувр. 1534:
а — общий вид; б — анализ композиции

а



б



а



Рис. 100. Тициан. *Положение во гроб тела Христа*. Париж. Лувр. 1520-е:
а — общий вид; б — анализ композиции



Рис. 101. Тициан. *Се человек*. Вена. Историко-художественный музей. 1543:
a — общий вид; *б* — анализ композиции



Рис. 102. Тициан. *Венчание Христа терниями*. Париж. Лувр. 1540-е: *a* — общий вид; *б* — анализ композиции



б



Рис. 103. Тициан. *Венера перед зеркалом*. Рим. Нац. галерея. Вашингтон. 1555:
a — общий вид; *б* — анализ композиции



б



Рис. 104. Тициан. *Венера и Адонис*. Лондон. Нац. галерея. 1554: *a* — общий вид; *б* — анализ композиции

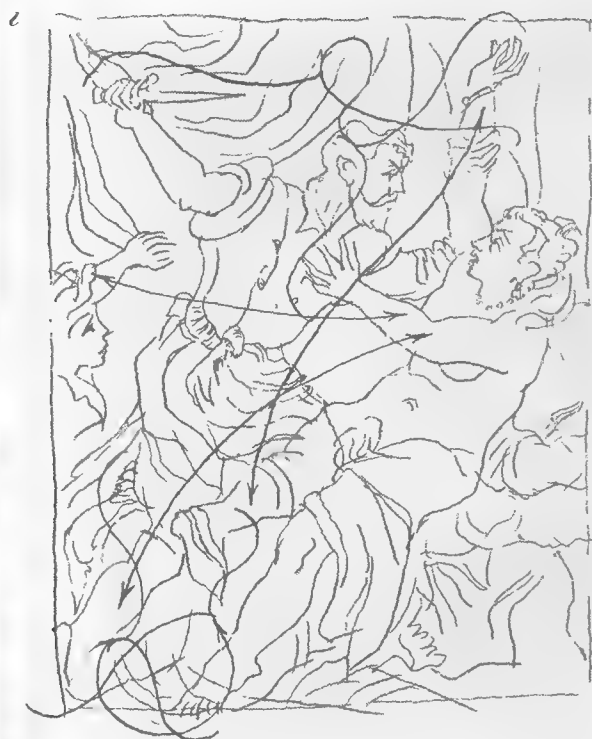


Рис. 104. Тициан. *Тарквиний и Лукреция*. Кембридж. Музей Фицуильям. Ок. 1570:
6 — общий вид; 2 — анализ композиции



Рис. 105. Тициан. *Папа Павел III с внуками*. Неаполь. Пинакотека. 1545:
а — общий вид; б — анализ композиции



a



б

в

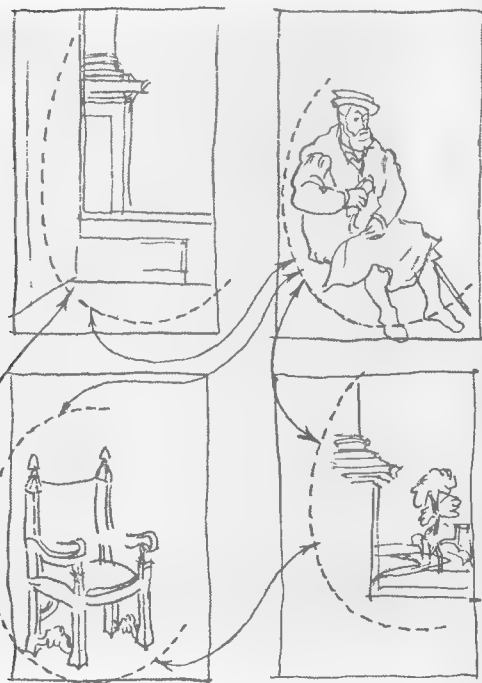


Рис. 106. Тициан. Портрет Карла V. Мюнхен. Пинакотека. 1548: а — общий вид; б, в — анализ композиции

7. МИКЕЛАНДЖЕЛО ДА КАРАВАДЖО (1571—1610)

Полифоническая проекция реальной действительности. От барочного полифонизма к реализму — Дж. Крести, Д. Фети...

Микеланджело Меризи да Караваджо без сомнения знаковая фигура для всего европейского искусства конца XVI—XVII в. Без него оно не только неполно, но и непонятно. Многие художественные течения и устремления без учета его творчества кажутся случайными и незавершенными, как будто не имеющими цели и не достигающими полного воплощения. Известный историк итальянского искусства Адольф Вентури считает, что «гений Микеланджело да Караваджо создал новый стиль в Европе».

Но как раз по поводу его стиля в искусствоведении ведутся горячие споры.

Собственно для всех очевидна яркая самобытность, но не очень ясно ее происхождение. Довольно распространенное мнение о том, что искусство Караваджо — «промежуточное между живописью Возрождения и зрелой порой реализма XVII в.» — по сути означает уход от стиливого определения.

Б. Виппер утверждает, что после кратких блужданий Караваджо приходит «к более реалистическому, демократическому и драматическому стилю барокко, чем его выработали мастера Болонской Академии». Более охотно обсуждается судьба наследия Караваджо и заинтересованность в нем последующих поколений. В частности, А. Зан объясняет влиянием Караваджо особенности живописи Рембранта и Рубенса. А Шнайдер говорит о ведущем для искусства XVII в. караваджовском течении и фактически выводит из художественной манеры Караваджо живопись Ф. Гальса, Рембранта и Вермеера Дельфского. Р. Лонги усматривает черты, сближающие его с классицистами. Таким образом в того наследия уже так много увидено, оно так досконально разобрано и осмысленно, что к настоящему времени сложилось вполне определенное устойчивое мнение по поводу содержания и роли его вклада в развитие всего искусства XVII в. Оно своего рода норматив, присутствующий в большей части работ отечественных и зарубежных историков*.

Даже частичное совпадение многих независимых характеристик в какой-то степени может служить подтверждением их правомерности и правдивости. Но это не означает, что они исчерпывающие и неопровержимые. Во всяком случае их необходимо иметь в виду и сопоставлять с неучтенными прежде фактами.

Итак, что же подразумевается под реформой или даже переворотом, совершенным Караваджо? Содержание реформы включает ряд сформулированных исследователями принципиальных положений.

~ «Художественное освоение реального мира и приближение искусства к действительности... и открытое видение природы без прежних форм его восприятия через призму определенного идеала» — Е. Ротенберг (с. 163—166). Заметим, однако, что и ренессансное обращение к реальному миру тоже означало открытое видение природы.

~ «Затаенный драматизм» в трактовке сюжетов — Е. Ротенберг. На это же обращено внимание М. Свицкерской. По ее мнению в характеристике героев Караваджо «заключена предпосылка для конфликтного, через диалог, а не повествовательного, раскрытия сюжета» (с. 71). Однако далее, говоря об «изобразительно-музыкальном, лиро-эпическом типе драматургии», неожиданно делается вывод о том, что сам Караваджо и его великие преемники (Рембрандт, Веласкес...) творили в русле «внестилевой линии» (с. 73). Понятие драматизма нуждается в некотором уточнении применительно к Караваджо, и Свицкерская пишет, что речь идет о драме, «решаемой не через действие и не через характеры, а через драматическое настроение», что существенно и точно по наблюдению, но сразу же возникает желание узнать, как композиционно драматизируется настроение.

~ В этой же связи в искусстве Караваджо отмечается появление «нового носителя драматического начала — образа народа, массы, человеческого коллектива».

~ По мнению Т. Знамеровской (автора монографии о Караваджо), он «первый утверждает право на существование бытового жанра» и даже считается родоначальником жанровой живописи Италии. Безусловно, это тоже важно и перспективно, но для жанра недостаточно воспроизведения среды, изображения характеров и сюжета. Все или очень многое из этого уже было у Тициана, Тинто-

* Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. — М.: Искусство, 1970; Виппер Б.Р. Проблема реализма в итальянской живописи XVII—XVIII вв. — М., 1966; Ротенберг Е.Н. Западно-европейская живопись XVII века. Тематические принципы. — М., 1982; Знамеровская Т. Микеланджело да Караваджо. — М.: Искусство, 1955; Сви-

цкерская М.И. Искусство Италии XVIII века. — М.: Искусство, 1999; König E. Michelangelo da Caravaggio. — Köln, 1977; Argan G.C. Le «realismo» nella poetica del Caravaggio. — 1 кн.; Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi. — Roma, 1956, T. II.; Longhi R. Quesiti caravaggeschi. «Pinacoteca», № 5—6, 1929.

ретто, Веронезе, реалистов ломбардской школы и даже у некоторых академистов.

~ М. Свицерская считает, что Караваджо изобретает новый тип портрета, тяготеющего к «жанру-монологу».

~ Ко всему этому нужно добавить т.н. «структурный люминизм» (активность светотени), на что обратил особое внимание Р. Лонги еще в 1927 г., введение в живописный обиход «крупного плана», социальную и субъективно-психологическую характеристику персонажей, осмысление и утверждение натюрморта как полноправной живописной темы и принципиально важного для всего последующего искусства понятия станковой картины.

~ И, наконец, скандально-сенсационная для современников трактовка евангельских и мифологических тем и сюжетов как событий, происходящих в повседневной реальной жизни с участием персонажей, взятых прямо с улицы и изображенных без всяких прикрас и идеализации. Исследователи видят в этом программный демократизм искусства Караваджо.

~ Одним словом, фактов, подтверждающих реформаторство, более чем достаточно. При таком обилии и многообразии нововведений оказалось, очень трудно решить, к какому стилю следует отнести его искусство. Как уже говорилось, некоторые исследователи принципиально отказались от решения этой задачи, считая, что его творчество не укладывается в жесткие рамки хрестоматийных представлений о стилях.

Вопрос о стиле Караваджо — это, как и в случае с Микеланджело, в значительной мере вопрос правильного прочтения его композиций. Понимание или истолкование его «реформы» тоже зависит от этого условия. Суждения о стиле или «внестилевом» развитии его творчества, сделанные в обход композиционного анализа, всегда будут казаться не вполне убедительными, а при иной идейной установке могут быть легко оспорены. Поэтому попытаемся держаться композиционных фактов, замечая и объясняя их воздействие на зрителя.

В литературе о Караваджо нигде ни слова о контрапосте как композиционном принципе полифонизма и его роли в поэтике этого неожиданного мастера. А ведь как и у Тинторетто и Веронезе, он буквально на поверхности, и не обращать на него внимание значит не придавать значение структурной организации художественного образа, т.е. не видеть связи между смыслом и способом его выражения.

Нелишне задаться простым вопросом — откуда этот реализм или, вернее, почему именно караваджовский реализм (иногда его называют натурализмом) стал знаковым для целой эпохи?

В. Лазарев считает, что т.н. «веризм» Караваджо имеет корни в «демократическом и реалистическом искусстве Якопо Бассано». По-видимому, имелась в виду идейная позиция художника, потому что в живописи этих художников очень мало общего.

Безусловно, им была воспринята, и с немалой пользой, реалистическая традиция живописцев ломбардской школы (Лотто, Савольдо, Морони, Моретто и т.д.). На эти истоки обращено внимание большинства исследователей (Виппер, Ротенберг, Знамеровская, Свицерская и др.). Но как понимать и определять само реалистическое изображение? Если это правдивость в смысле точности и правильности передачи натуры — предметов, фигур, лиц и обстановки, то ренессансные мастера — тоже реалисты. Считается, что суть реализма конца XVI—XVII в. в субъективизме восприятия натуры, в интересе ко всему, что несет в себе индивидуальность и характерность (это признается большинством и почти безоговорочно). Но при такой зрительной установке возможны серьезные утраты. Они заметны у маньеристов и у современных Караваджо приверженцев идеи полного и безусловного доверия к натуре. Сосредоточив внимание на особенности и характерности всего изображаемого — частей и подробностей картины, — они перестают заботиться об их связанности, скоординированности и целостности впечатления.

Конечно, такого рода упущения не у всех и не всегда во вред художественному качеству, но в сравнении с ренессансной целостностью они очень заметны и существенно снижают художественные достоинства изображения.

Караваджо выделяется тем, что находит возможность устранения этой несообразности, сохраняя свое восхищение подкупающей непосредственностью и неприкрашенностью натуры. Эта возможность была открыта им в ходе изучения и освоения опыта своих предшественников — полифонистов венецианской школы.

Для подтверждения влияния на него Тинторетто и Веронезе не нужны никакие документальные сведения. Об этом говорят сами композиции Караваджо. Первоисточник новой манеры — Микеланджело — был воспринят уже из рук венецианцев, т.е. в отредактированном ими виде. В XVIII в. знатоки искусства порицали Караваджо. «Талант Америкони (Микеланджело Меризи да Караваджо. — В.Л.) был смелый, пламенный, полный силы, но часто лишенный благородства и ищущий истины далеко от идеала. Недостатки его были — незнание перспективы и правил светотени. Одаренный огненным, неукротимым воображением и владея в высшей степени техникой, он мог бы стать на

высоту недостижимую, если бы изучал произведения древних и вникал в правила, до него уже «открытые»*.

Действительно, по понятиям Возрождения и классицизма, в картинах Караваджо есть и «дурной вкус», и «незнание правил», и «неумение».

Взять хотя бы его знаменитую композицию «Мученичество Св. Матфея». Все движения преувеличены, группировка нарочита. Правда, позы и обилие персонажей отчасти могут объясняться желанием показать многообразное отношение к самому событию, но эти объяснения — такого же рода, какие давал Веронезе перед трибуналом инквизиции (ответы Веронезе вроде бы нарочито наивны, а на самом деле затрагивают важные композиционные проблемы написанной им «Тайной вечери»). Распределение света хотя и выдержано в целом, но в деталях — неточно.

Удивительнее всего, что все промахи или слабые места как будто бы куда-то исчезают, как только взгляд начинает следовать развитию темы по правилам контрапоста, т.е. когда начинаешь видеть картину в полифонической манере.

Караваджо — реалист, ведущий борьбу с маньеризмом и условностями стиля барокко во имя нового, более правдивого изображения действительности. Примерно так обычно подают его в истории искусства. Но что позволило ему передать в картинах эту незамеченную никем до него правду и естественность жизни?...

Люди у Караваджо не идеальны и не мифологичны. Это реальные характеры, почти портреты прохожих, посетителей таверны... Почему эти образы невозможны в композициях Пьеро делла Франческа или Филиппо Липпи? Возможно потому, что составленное по композиционным законам ордера целое не соответствует новому представлению о драматизме, предполагающему сопереживание «зрителя», включенность в диалогическую ситуацию.

Умение строить драматическое конфликтное целое из типического, характерного материала появляется и направленно совершенствуется в барокко. Удивительные возможности контрапоста, по-видимому, были поняты не только Микеланджело, но и Леонардо. В молодости Леонардо осуждает художника за чрезмерную экспрессию фигуры ангела в «Благовещении», а через некоторое время подчиняет «Тайную вечерю» диалогическому принципу.

У Караваджо ощущение соучастия сильнее и отчетливее, чем у Леонардо. Его зритель не созер-

цует, а принимает происходящее на свой счет. Аналогичное ощущение вызывает и архитектурная композиция барокко.

Живописный контрапост Караваджо всегда выразителен и изобретателен. Особенно замечательна в этом отношении композиция «Мученичество Св. Матфея»* (1599—1600).

Первое противопоставление — лежащий Св. Матфей (одетая фигура) — его мучитель (обнаженная фигура). Контрастны положения ног, рук, головы и т.д.

В левом углу еще одна лежащая фигура. Положение ног то же, что и у Св. Матфея. Плечи и руки развернуты в одну сторону, голова — в другую. На другом краю — фигура ребенка с противоположным разворотом рук и ног. Лежащий Св. Матфей еще раз противопоставлен мужчине слева с распростертыми руками и согнутым коленом (рис. 107).

Тот же ребенок справа вторично противопоставлен мужчине с обнаженной спиной в правом нижнем углу. Рядом фигура еще одного зрителя, и эта группа имитируется на самом дальнем плане.

Фигуры, образующие контрапост, легко узнаются по тому же признаку, что и в архитектуре или в спектакле — сходство и несходство одновременно. Если сходны положения рук — контрастно несходны ноги, если сходны позы — различны одежды. В решении этой задачи при помощи света и тени Караваджо не знает себе равных.

Переход от одного контрапоста к другому или стык имитаций — самое ответственное место. Здесь лучше всего узнается мастерство полифониста. Караваджо виртуозно раскручивает всю композицию от двух центральных фигур таким образом, что каждая фигура одновременно участвует в нескольких противопоставлениях. Контрапосты разнообразны по составу. В них участвуют отдельные фигуры, пары и целые группы. При каждом новом проведении тема расширяется, усложняется, обрастает новыми вариациями и даже видоизменяется.

У Караваджо есть еще один способ перехода от одного проведения темы к другому. Он как будто невзначай сочетает фигуры так, что не сразу разберешь, кому принадлежат ноги, руки и голова. Этот прием непременно прослеживается в «Положении во гроб», «Обращении Фавла», «Призвании Матфея», «Неверии Фомы» и в ряде других полотен.

Караваджо принимает на вооружение не только полифонический принцип композиции (технику контраста), но и характерное для мастеров по-

* Живопись и живописцы главнейших европейских школ. Составлено А.П. Андреевой по знаменитым источникам XVIII и XIX веков. — СПб., 1857. («Америци» — искаженное Мерици да Караваджо).

* «Мученичество Св. Матфея». Рим, ц. Сан Луиджи деи Франчези, капелла Кантарелли. 1599—1600.

лифонизма крайне настороженное, если не сказать негативное, отношение к ренессансной перспективе и к архитектурному построению картины. Его скептицизм по этому вопросу еще более определенный, чем у Тициана. Караваджо просто устраняет из композиции все, что могло бы направлять взгляд в глубину и подчинять восприятие иерархической дисциплине перспективного изображения пространства. Но это только первый шаг — целостность картины такой ценой не совпадает с его намерениями.

Новое композиционное качество, к которому он стремится, рождается от совмещения опыта пристального и непредвзятого разглядывания натуры, добытого ломбардцами, и самобытного переосмысления достижений венецианского полифонизма. В каком-то смысле его манера видения универсально продуктивна, т.к. позволяет органически вживаться в реальность и находить во всякой натуре множество имитационных отношений и связей, раньше не привлекавших внимание живописцев. Полифонизм Караваджо, можно сказать, всецело «опрокинут» на натуру, и он находит в ней неисчерпаемые возможности для противопоставления — отсюда обязательная напряженность всех частей картины, которую многие историки определяют как «караваджовский затаенный драматизм» или жанровое истолкование любой темы и любого сюжета.

Написанная в 1600—1602 гг. «Трапеза в Эммаусе» очень показательна в этом отношении. Почти исключительно на контрапосте выстраивается настоящая жанровая сцена (*рис. 108*).

Фигуры Клеопы и апостола Луки очень выразительно образуют диалогическую пару, а Христос, положением своих рук, умиротворяет обе эмоционально и формально противопоставленные друг другу реакции учеников. Поза хозяина дома — еще одна пластическая разновидность отношения присутствующих к словам Христа — внимательное непонимание или неосознанное внимание.

В этом произведении, как и в других, реализм изображения натуры и полифонический принцип хорошо согласованы и взаимополезны. Без этого найденного или счастливо открытого синтеза по всей вероятности не могла бы в дальнейшем образоваться подлинно реалистическая школа.

Говоря о караваджизме в европейском масштабе (т.е. о влиянии Караваджо на современников и дальнейшее развитие искусства) следует обратить внимание, что художники, в творчестве которых заметно влияние Караваджо (Веласкес, Рубенс, Рембрандт, Мурильо, Жерико..., А. Иванов, В. Суриков, И. Репин...), в той или иной мере и быть может даже неосознанно, наследовали именно эту найденную им возможность приложения полифо-

низма к реальной действительности. Столь широкий диапазон его влияния говорит еще и о том, что изобразительный полифонизм в караваджовской редакции перестает быть исключительно барочным явлением, т.е. что он возникает и прекращает свое бытие в пределах этого стиля. Подобно музыкальной полифонии он становится достоянием других стилевых эпох, и это указывает на его фундаментальность, т.е. изначально присущий художественному мышлению и восприятию принцип непреходящего значения.

Становление и эволюцию композиционной манеры Караваджо можно проследить на нескольких этапных работах.

В структуре контрастов «Мученичества Св. Матфея» почти все как у Микеланджело в его фресках капеллы Паолона. Избежать воздействия, не поддаться влиянию этого классического эталона полифонизма не удавалось почти никому.

В «Распятии Св. Петра» главная композиционная интрига тоже из капеллы Паолона. Но вместе с тем и в этих композициях, и в ранних работах — «Игроки» (1596), «Гадалка» (1596), «Лютнист» (1597), «Больной мальчик» (1593) — полифоническая техника уже нетрадиционна. Караваджо сопоставляет по принципу контрапоста не только позы, но одежду, головные уборы, предметы, отдельно руки, ноги, пальцы — одним словом все, что включено в картину и участвует в полифоническом раскрытии сюжета (в однофигурных комбинациях это просто невозможно). Это тонкое искусство тотальной полифонической связи всех частей и деталей композиции виртуозно продемонстрировано в «Игроках» (*рис. 109*).

Следующее приобретение композиционной манеры Караваджо — намеренная «путаница» или нерасчлененность поз в композициях из нескольких фигур: сначала исподволь и фрагментарно в «Евангелисте Матфее с ангелом» (1602), в «Распятии Св. Петра» (1600—1602), в «Обращении Фавла» (1600—1602) (*рис. 110*), где в контрапосте поз, рук и ног участвуют люди и лошади, затем несколько увереннее в «Неверии Фомы» и, наконец, открыто, в полную силу — в «Положении во гроб» (1604). На это нельзя не обратить внимание. Разбирая сюжет «Положения во гроб» М. Свидерская замечает в этой связи, что «подлинными героями оказались близкие..., их группа представляет как бы единое тело..., единое действующее лицо... и одновременно живое индивидуальное множество», и далее «... это ситуация, когда лирическое и эпическое вдруг соединяются в одном лице, становясь «хоровой лирикой»* (*рис. 111 а,б*).

* Свидерская М. Искусство Италии XVII в. — М.: Искусство, 1999. — С. 75.

Все эти проницательно подмеченные особенности художественного переживания и драматический настрой чувств композиционно строго срежиссированы Караваджо. В сознательной продуманности всех компонентов картины он даже педантичнее, чем Пуссен.

Не сразу удастся разобрать, кому принадлежат ноги в правой части картины, т.е. ясно, что это ноги апостола, смотрящего на зрителя, но по местонахождению они больше соответствуют позе женщины, приложившей руку к голове. Руки, которые видны из-за головы Иоанна Богослова, могут принадлежать и женщине в капюшоне (по-видимому, Богоматери), и апостолу, держащему ноги Христа. Опушенная рука Христа соответствует позе Иоанна Богослова и т.д. И в то же время позы и движению каждой фигуры в этой группе (воспринимаемой, по выражению Свидерской, как «единое тело») предусмотрен полифонический ответ, т.е. вся она построена на контрапостах. В этом противопоставлении опять значительна роль светотени, выборочно акцентирующей нужные детали и фрагменты, на первый взгляд запутывающей, а на самом деле объединяющей и создающей «единое тело».

И так же как в «Смерти Марии» при веерообразной развертке группы (из правого верхнего угла картины к запрокинутой голове Христа) чередуются погруженные в тень и освещенные головы, постепенно гасится экспрессия жестов и эмоций... — т.е. достигается уже знакомое ансамблевое «звучание» нескольких сюжетных линий.

В «Игроках» (1596) и в «Гадалке» обычно видят предвосхищение «бытового жанра». Свидерская находит присутствие жанрового начала даже в однофигурных картинах («Мальчик, укушенный ящерицей», 1597, «Вакх», 1595, «Маленький больной Вакх», 1593, «Юноша с корзиной цветов», 1594), в своего рода жанре-монологе, открывающем возможность опоэтизации природы и обыденного человека*. И в самом деле, эти одиночные персонажи как будто приглашают к диалогу.

Однако только лишь близостью к жанру не исчерпывается новизна диалогических портретов Караваджо. В них, как правило, участвуют многие предметы и аксессуары, формально помогающие полифоническому восприятию образа (рис. 111 в,г).

У Караваджо всегда много изобретательно придуманных и тонко продуманных имитаций, неожиданных, побочных, уравнивающих асимметрию композиции. Так, в картине «Амур-победитель» музыкальные инструменты, смычок и раскрытые ноты имитируют позу амура, его кры-

лья, стрелы в руке и свисающую простыню. В картине «Девушка с лютней» похожая имитация позы лютнистки узнается в музыкальных инструментах. В картине «Маленький больной Вакх» рука с гроздью винограда — своеобразная реплика на общую позу Вакха (спина с характерным караваджовским наклоном головы, украшенной виноградным венком) и совсем далекий отзвук темы — фрукты на краю стола справа. Такого рода имитации не прямолинейны, но очевидны и явно не случайны, и, как скрытые метафоры, косвенно участвуют в создании образа. Не менее остроумен и мастерски организован контрапост в картине «Св. Иоанн Креститель» с барашком.

Одна из самых караваджовских картин — «Призвание Матфея» (1599—1602). О ней написано очень много, и одна из наиболее глубоких и точных характеристик принадлежит М. Свидерской: «...замысел картины включает не только противопоставление двух миров — Христа и Матфея, но и преодоление противоречия в разнообразных связях, переключках, контактах, призванных придать соотношению сторон живую многомерность и динамику*». Замечательно, что при анализе смыслов неизбежно обнаруживаются «противопоставления», «разнообразные связи», «переключки», «контакты» и «динамика», т.е. типичные признаки полифонической структуры (рис. 112).

В этой картине действительно собраны многие композиционные новшества и одновременно особенно ясно видно различие в способах воспроизведения реальности Караваджо и живописцев ломбардской школы. Караваджо открывает вокруг себя драматические сцепления, связи, зависимости и уверенно увлекает ими зрителя, в то время как ломбардцы стремятся запечатлеть «непридуманность» природы и считают признаком достоверности неорганизованность и незакомпонованность изображения.

Первое, что обращает на себя внимание, — это асимметрия и количественная неуравновешенность сцены. Слева — плотная группа из пяти фигур, справа — всего две фигуры и то фрагментарно освещенные (Христос и апостол Петр).

Повелительный жест Христа обращен к Матфею, но он фактически определяет роли и поведение всех присутствующих в комнате, и на глазах происходит кардинальное перераспределение акцентов, тяготений и соотношения сил. До жеста Христа явно перевешивала левая группа, но затем начинается ее распад: всецело поглощенный подсчетом сидящий в профиль мытарь — привставший и помогающий ему старик в очках — Матфей, принимающий рукой и взглядом адресованный

* Свидерская М. Искусство Италии XVII в. — М.: Искусство, 1999. — С. 70.

* Там же. — С. 72.

ему жест, но все еще привязанный к прежней профессии (он еще одно целое со своими помощниками). И другой вариант начавшегося перестроения — мальчик, безразличный к делам взрослых, и отделяющийся от компактной группы мытарей юноша, порывисто развернувшийся к Христу и вышедший из левой группы и, наконец, Петр, увещающий присутствующих. В результате этого намеренно организованного рассредоточения происходит трансформация первоначально воспринятой схемы, перегруппировка сил, при которой смысловым центром тяготения и композиционной доминантой безоговорочно становится фигура Христа.

Как и в других его произведениях, драматическая коллизия и все ее смысловые оттенки переданы языком контрапостов: Христос с апостолом Петром — Матфей со стариком в очках или, как вариант, Матфей с сидящим рядом мальчиком; апостол Петр и юноша, повернувшийся спиной к зрителю; Христос, Петр и тот же юноша — группа мытарей с Матфеем.... И снова знакомая универсальность или тотальность противопоставлений и имитаций всех форм, фрагментов и деталей: рук, ног, пальцев, не говоря уже о головах и взглядах. И последнее уточнение вносит светотень (следователи дали ей специальное название — «тенебризм»), умножающая комбинации групповых противопоставлений. Первая вариация — мытарь, считающий деньги, Матфей, юноша, сидящий спиной; вторая — старик в очках, мальчик, апостол Петр. Таким образом в общей схеме многовариантных противопоставлений участвуют одновременно солисты, дуэты, ансамбли, и на этой канве разрабатываются несколько сюжетных линий. В итоге зритель оказывается вовлеченным в многосмысловую, драматически развивающуюся сцену, т.е. фактически воспринимает ее изнутри, уже как участник.

В композиции «Евангелист Матфей с ангелом» все скомпоновано так непринужденно и импровизационно легко, что в первый момент кажется, будто никакого структурного принципа здесь и не должно быть. Но дальше в, казалось бы, случайном переплетении рук, ног, в имитационном сопоставлении крыльев ангела (самой формы крыла), прически апостола, одежды и т.д. узнается знакомая логика полифонического построения целого. Кроме крыла и раскрытой книги — никаких бытовых подробностей, а почти иконописная, т.е. отвлеченно-знаковая сцена сама собой переходит в иное качество, которое исследователи Караваджо назвали «жанр-диалог» (М. Свицерская) (*рис. 113*).

В картине «Неверие Фомы» происходит трансформация другого рода. Явно симметричная схема с геометрически правильным расположением го-

лов апостолов и Христа вдруг превращается в асимметрично уравновешенную комбинацию контрастных сопоставлений рук, взглядов, одежд..., эмоций (*рис. 114*).

Даже заимствуя у других схему контрапостов или интригу, Караваджо вносит так много своего, что ссылка на первоисточник уже не так важна. Схема обретает новую выразительность.

В композиции «Мученичество Св. Матфея» в полную силу заявляет о себе светотень. Ее начал практиковать еще Тинторетто в цикле картин, посвященных Св. Рокку («Св. Рокк посещает зачумленных», «Видение ангела Св. Рокку в больнице»). Но испробовав возможности светотени, он по каким-то причинам не стал развивать эту идею.

В отличие от него Караваджо сделал светотень главным выразителем особой «драматической атмосферы», в которой пребывают персонажи его картин, что особенно заметно в работах последних лет. И композиционная роль ее тоже очень велика. Плетение связей или раскрутка композиции методом контрапоста безусловно обеспечивают целостность. Но этот же прием сковывает и жестко регламентирует восприятие — принуждает неукоснительно ему следовать во всем и до конца. Светотень развязывает руки и выводит из плена полифонической ткани произведения. Вводя светотень, Караваджо обретает свободу выбора из полифонической структуры наиболее важных для образа противопоставлений. Свет выхватывает главное, расставляет нужные по смыслу акценты, а в формальном отношении дополняет полифоническую канву иерархической соподчиненностью частей.

На этом пути Караваджо добивается очень многого и, в частности, предлагает самобытное истолкование идеи полифонического ансамбля. О Караваджо-ансамблисте можно составить представление по трем композициям, тоже относящимся к позднему периоду — «Смерть Марии» (1605–1606) и «Семь деяний милосердия» (1606–1607), «Мадонна с четками» (1607). Это последний этап эволюции манеры Караваджо. Он пишет несколько больших полотен и в них предлагает новый поворот иконописной традиции (*рис. 115*).

В картине «Смерть Марии» в традиционную для темы схему — лежащая на первом плане Богоматерь и склоненные за ней фигуры апостолов — вносятся формальные и психологические дополнения. Оплакивающие не только разнохарактерны в проявлении общего горя, но сгруппированы таким образом, что прочитывается противопоставление уже не отдельных персонажей, а избирательно составленных рядов фигур, своими позами выражающих нарастание характерных эмоций: апостол со сложенными на груди руками у ног Марии — апо-

стол, трущий руками глаза — женщина, уронившая голову на колени; вторая группа образует затухающую линию эмоций от той же сидящей женщины минуя апостола, закрывшего руками свое лицо, к правой фигуре, подпирающей голову левой рукой. Последовательное изменение положения рук указывает направление развития эмоции. И еще одно ансамблевое противопоставление (контрапост направлений) — все предстоящие смертному ложу Богоматери и усугубляющие слева направо выражение своего горя (это движение завершает безжизненно свисающая рука Богоматери), а также противостоящий этому движению огромный освещенный полог в верхней части картины. Аналогично построению фигур внизу движение складок справа налево заканчивается безвольно висющим концом полога с похожей расстановкой акцентов светотени. Особенностью противопоставлений в этой композиции является выборочный состав групп (фигуры взяты не подряд, а взрывивку) (рис. 116).

В композиции «Семь деяний милосердия» ансамблевые группы, благодаря компактности, еще более очевидны. Диалогическую пару образуют левая группа фигур в плащах и правая, с фигурой дочери, кормящей умирающего отца. Третья группа с ангелами, Богоматерью и Младенцем композиционно и по смыслу одновременно завязана с правой и левой группами. Караваджо опять выхватывает светом в каждой из них ключевые позы (рис. 117).

Таким образом казалось бы разобщенные по замыслу и независимые друг от друга сцены разновременных, милосердных деяний уверенно сливаются в единое полифоническое целое почти исключительно средствами особой полифонической техники, которую с переменным успехом пытались разгадать и освоить его современники.

Знаменательно, что именно с Караваджо натура до такой степени завладевает художником, что всякое отклонение, условность, «улучшение» ее в соответствии с умозрительными представлениями об отвлеченно прекрасном начинают восприниматься как неестественность, фальшь, «лже-свидетельство» о натуре. Теперь любой сюжет и обстановка («место действия») должны быть предельно достоверны в целом и в подробностях. Все должно быть скопировано с реальной действительности, взято из жизни. Живопись вновь (уже в который раз) открывает реальный мир и берет курс на его непредвзятое и точное воспроизведение.

Предшествующие и даже одновременно с Караваджо предпринимаемые попытки сделать натуру единственным предметом искусства не имели

большого успеха и вообще были неудовлетворительного уровня. Недоставало чего-то важного, что-то упускалось, и этот пробел был восполнен Караваджо.

Его реформа имела для стиля последствия двоякого рода; существенно изменилась и была усовершенствована сама полифоническая манера письма. Прямое отношение к ее усовершенствованию имели драматизация изображения («драматическая атмосфера картины»), «тенебризм», крупные планы, ансамблевое многоголосие и другие его нововведения. В таком усовершенствованном и преображенном виде она оказалась полезной реалистической передаче натуры. До Караваджо в методе реалистов была некая ущербность. После него и по его стопам художники самых разных взглядов и темпераментов устремлялись осваивать открывшееся живописное богатство реального мира.

Наследование шло несколькими направлениями и притом выборочно. Одни принимали какие-то отдельные периоды его творчества. Другие пытались понять сам метод работы (не сформулированные Караваджо теоретические принципы).

Б. Виппер усматривает продолжение «лирической линии» Караваджо в творчестве Орацио Джентилески, что довольно спорно, если иметь в виду прямое сходство, но опосредованно возможно. Многие современники увлеченно начали эксплуатировать выразительные возможности светотени (например Дж. Караччоло). С большим энтузиазмом были приняты и продолжены эксперименты «бытовизации» религиозной и мифологической тематики (Дж. Серодине, Д. Фети, Б. Строцци...). Сальватор Роза с большим успехом применял идею тотального контрапоста в жанре романтического пейзажа.

Чуть ли не все крупные европейские художники проходили школу караваджизма в Италии и неизбежно подпадали под влияние его искусства. Следы влияния Караваджо в Испании можно обнаружить в творчестве Веласкеса, Сурбарана, Риберы, Рибалта, Эреры и других.

Композиции знаменитых картин Веласкеса («Сдача Бреды...», 1635, «Триумф Бахуса», 1628, «Пряхи», 1657..., «Менины», 1656, «Кузница Вулкана», 1629 ...) очень близки полифонической манере, во всяком случае в них легко читаются контрапосты. Они не так демонстративно откровенны, как у Караваджо, но это только усиливает правдоподобие изображения, т.к. в самой жизни полифонизм тоже не бросается в глаза.

Б. Виппер считает, что «тенебризм» Караваджо означал «... таинственное бездонное пространство, выталкивающее человека и предметы вперед, в

осязательную близость, и в то же время изолировавшее их друг от друга»*. На самом деле подмеченные им эффекты и возникающие у зрителя впечатления прямо связаны с полифонизмом и имеют, как уже было показано, иной смысл.

Среди французских караваджистов можно назвать Жоржа де Латура (1593—1652). Он подражает не только манере, но заимствует у Караваджо даже темы (драки в тавернах, компании шулеров, музыканты и т.п.). Многие исследователи признают, что именно Караваджо сформировал братьев Лenen.

Наконец, следы применения караваджиевского контрапоста (полифонизма в его редакции) можно найти даже у Н. Пуссена — художника, казалось бы, имеющего совсем мало общего с Караваджо**.

Но достаточно вспомнить «Танкреда и Эрминию», 1627, «Похищение сабинянок», 1633, его многие «Вакханалии», чтобы убедиться, что его интересы значительно шире давно замеченных влияний Рафаэля или Тициана. Он знает контрапост Веронезе, Тинторетто и Караваджо, включает его в арсенал выразительных средств, но применяет с осторожностью и тактом, боясь утратить или исказить теоретически разработанный свой принцип гармонизации.

Известно, что П. Рубенс (1577—1640) специально ездил в Италию, чтобы изучить работы Микеланджело, венецианских полифонистов и Караваджо. При первом посещении Италии он испытал подлинное потрясение от работ Тициана, Веронезе и Тинторетто. Караваджо завершил формирование его творческого метода.

В дальнейшем свои многие многофигурные композиции Рубенс строит по законам полифонии. В «Снятии с креста» (музей Антверпена) или в «Охоте на львов» (Мюнхенская пинакотекa) организующая роль контрапоста совершенно очевидна.

И, наконец, можно проследить след Караваджо в искусстве Рембрандта. Уже с 1606 г. под сильнейшим впечатлением от Караваджо он начинает экспериментировать со светотенью и сосредотачивается на психологизме, передаче внутреннего мира и настроения, которое распространяется на среду. У Рембрандта нет контрапоста действий, т.е. внешне экспрессивно выраженных диалогических противопоставлений.

Хотя в «Ночном дозоре» и ряде последующих картин с замыслом экспрессивного действия или сильных эмоций («Ангел покидает Товию», «Сня-

тие с креста», 1634, «Ослепление Самсона», 1636, «Свадьба Самсона», 1638, «Христос и ученики в Эммаусе», 1648) он особенно близок к полифонической выразительности караваджиевского почерка. Полифонический принцип присутствует и во многих офортах, хотя и не везде определяет весь строй картины («Снятие с креста», 1639, «Проповедь Христа» и большая «Голгофа»).

Есть основания предположить, что драматизм и психологизм Рембрандта возникает на фундаменте, заложенном венецианскими полифонистами и Караваджо. Он идет дальше, вносит много нового, выражает смыслы и настроения, которых нет у его предшественников, но всюду и всегда заботится о восприятии, при котором возникает впечатление сопричастности происходящему на картине, и в этом он солидарен со всеми полифонистами — от Микеланджело до Караваджо.

Для большего пояснения композиционного метода Караваджо стоит сопоставить его понимание картины с ренессансным. Для художника Возрождения картина была своеобразным «научным прибором», при помощи которого успешно исследовался и объективно оценивался реальный мир. Картина Караваджо (и его композиционная манера) — тоже «прибор», но настраивающий на субъективное сопереживание (даже соучастие) той же реально изображенной действительности. И что особенно важно, Караваджо и его последователи приступают к исследованию духовного мира современников (духовной атмосферы эпохи).

Его трактовка традиционной религиозной тематики чрезвычайно притягательна, т.к. приближена к наивному и искреннему верованию главным образом простого люда. И вообще, как правило, Караваджо предпочитает для своих сюжетов простонародную обстановку.

Наверное одно из самых остроумных полифонических сочинений Караваджо — «Игроки» (другое ее название «Шулер») (рис. 118). Картина интересна как композиционное воспроизведение самой атмосферы карточной игры с ее психологическими расчетами и меняющейся позиционной ситуацией. Наивно-простодушной и беспечной позе обманутого игрока противостоит дьявольски задуманный дуэт поз шулеров. Их руки, рисунок одежды, даже шляпы с перьями говорят о сговоре и хорошо отрепетированной технике обмана. Движения рук согласованы и уверенны, выражения лиц либо явно опасны, либо лицемерно доверительны. Движения обманутого — вялые и нерешительные. На одной стороне — статичность и медлительность, на другой — стремительность, ловкость и расчет. Откровенно коварен один из шулеров, тот, что подсказывает пальцами за спиной игрока. Правый, более молодой, пародирует простоту и откры-

* Bunner Б.Р. Статьи об искусстве. — М.: Искусство, 1970. — С. 469.

** Симптоматично, что Л. Бернини, один из самых ярких полифонистов барокко, при посещении Франции из всех французских художников особо выделил именно Пуссена.

тость. Диалог игроков мог бы протекать в рамках правил. Но вмешивается тот, что в центре, и все искусство игры тут же профанируется. Выходит, что один, сам того не подозревая, играет против двоих, нарушающих принятые правила и тем самым исключая честный выигрыш. И в построении контрапоста тоже что-то против правил. Положению рук обманутого противостоит слишком сложная комбинация рук и движений шулеров. Но, как и в «Призвании Матфея», количественный перевес лукавых хитросплетений уступает качественному весу правды и честности. На этом примере хорошо видно, что диапазон выразительности Караваджо превосходит возможности полифонической манеры даже Тинторетто и Веронезе. Ему удастся передача более сложных и тонких психологических состояний.

Манера видения барокко вводит в обиход ряд новых живописных качеств. Так, например, «прощупывание» контрапостами всего поля картины позволяет преодолеть привычку раскрашивания предметов и фигур и перейти от условного рассеянного света, нужного моделировке, к более реальному, исходящему от конкретного источника (свеча, окно, дверной проем, луч солнца, прорвавший тучи, и т.д.). У Тициана, Веронезе и Тинторетто колорит, цвет — признанная форма художественного мышления, что отмечает большинство исследователей. Художник уже не думает о локальном цвете, поскольку ему открывается живой, реальный, рожденный от соседства с другими и от их контрастных сочетаний.

Архитектуре новая манера видения и новый способ композиции помогают преодолеть отчужденность ее форм и объемов от окружающего пространства. Отныне вся композиция «замешивается» и формуется из однородного для пространства и предметов «теста». Впервые на эту особенность произведений барокко обратил внимание Г. Вёльфлин.

В отличие от тех, кто воспринял новую манеру формально, Караваджо не превращает технику полифонического письма в самоцель*. Новая манера ценна для него прежде всего тем, что помещает зрителя в самую гущу событий, фактически делает его участником. И в этом смысле в композициях с фигурами, кажущимися на первый взгляд неестественными, в странных позах и преувеличенной экспрессии — больше правды, они ближе к реальной жизни, чем композиции Ренессанса, всегда предполагающие стороннее созерцание.

Караваджо остается полифонистом почти во всех своих произведениях: в многофигурных и од-

нофигурных композициях, в бытовом жанре и в сочинениях на темы из истории Христа, в мифологии и даже в натюрморте. Его искусство — один из наиболее ярких примеров зрелого полифонизма. Где и когда этот принцип становится основополагающим принципом построения картины, точно сказать трудно. Приемы контрапоста, как уже отмечалось, есть и у Тициана («Давид и Голиаф», «Папа Павел III с внуками», «Диана и Калиосто», «Венчание Христа терниями» и др.) и, конечно, у Веронезе («Мучение Св. Себастьяна», «Проповедь Крестителя», «Похищение Европы», «Обращение волхвов») и у Басано. До Караваджо самый крупный мастер, не имеющий себе равных в изобразительном контрапосте (виртуоз под стать Баху) — Тинторетто. Достаточно вспомнить его «Чудо Св. Марка», «Голгофу», «Поклонение пастухов», «Сражение при Зара», «Сбор манны». Превзойти Тинторетто в технике контрапоста уже нельзя. Его изобретательность беспредельна.

Караваджо побеждает его тем, что находит полифонизму новое «применение». Он открывает с его помощью реальный мир, как некогда по-своему открыли его кватрочентисты. Реальность предстает перед ним в новом, прежде неизвестном ракурсе. Он исследует этот мир лихорадочно и увлеченно, с той самоотверженностью, на какую способны неуравновешенные и чрезвычайно темпераментные натуры.

У него есть единомышленник, настойчиво стремящийся к той же цели — Сальватор Роза. Роза особенно преуспевает в пейзаже, в области, менее других занимавшей Караваджо. В его знаменитых романтических пейзажах с фигурами главный композиционный мотив всегда многократно имитируется в формах скал, построек, в расположении деревьев и группировке людей («Справедливость, спустившаяся к пастухам», «Роща философов», «Иоанн Креститель в пейзаже», «Морской берег с разбойниками», «Пейзажи с мостами» и др.).

Караваджизм и последующее стремление представить творчество его основателя в полном объеме привел к появлению многих ранее неизвестных работ, об авторстве которых до сих пор ведутся нескончаемые споры.

Вместе с тем для надежности их идентификации помимо технических, сюжетных и прочих атрибутов руки мастера (мазок, типажи, освещение, колорит, тематизм и т.д.), существует еще и строгий композиционно-стилевой признак. Караваджо — выдающийся полифонист и там, где обнаруживается явное неумение построить контрапост или он вообще отсутствует, есть основание говорить о стилизации или намеренной подделке.

При таком подходе к проблеме авторства к числу апокрифов могут быть отнесены:

* Попытки формального подражания встречаются у т.н. маньеристов.

«Обращение Фавла», 1600—1601, Рим, Коллекция Одескальхи Бальди; «Обезглавливание Олоферна», 1598, Рим, Национальная галерея Античного искусства; «Отдых на пути в Египет», 1596—1597, Рим, галерея Дориа Памфили, «Экстаз Св. Франциска», 1596, Хартфорд, Коннектикут, Вадсворс Атенеум; «Воскрешение Лазаря», 1609, Мессина, Национальный музей; «Погребение Св. Лучии», 1608—1609, Сиракузы, ц. Санта Лучия; «Жертвоприношение Исаака», 1603, Флоренция, Уффици; «Давид с головой Голиафа», 1607—1610, Рим, галерея Боргезе; «Саломея с головой Крестителя», 1606—1607, Лондон, Национальная галерея, «Иоанн Креститель», 1606, Милан, Пинакотекка Бреа...

Упрекая Вёльфлина в отказе учитывать содержание стиля, его критики имели в виду вполне очевидные признаки, которые ассоциировались с т.н. «барочным образом жизни» — экстраординарность, претенциозность, экстравагантность, помпезность, чрезмерность..., пропуская все будничное, естественное, «низкое», умеренное. Такого рода программная заданность стиля почти обязательно дополнялась экзальтированностью переживания и экспрессивностью художественного выражения.

В какой-то мере все похоже и соответствует фактам. Вместе с тем те же факты говорят о том, что люди постренессансной эпохи желают видеть себя не такими, какие они есть на самом деле. А это значит, что в т.н. «велении времени» априори заложены неискренность, рисовка и предрасположенность или настрой на мифотворчество. Это тоже относится к портрету эпохи. Но даже такие добавления есть приближение к сходству, фрагментарные черты портрета, уводящие в сторону и отвлекающие от главного. Их явно недостаточно для понимания смысла и призвания барочного искусства, поскольку они оставляют без внимания особенно ценное в эту эпоху умение художника

спровоцировать ощущение активного соучастия изображенному и организующую это ощущение особую композиционную технику. И то, и другое значительно расширяет круг интересов и пристрастий стиля, и наше представление о его эстетическом критерии. Откуда, к примеру, в эту театрализованную и экзальтированную эпоху вдруг возникает озадачивший современников натурализм Караваджо с симптомами зарождения жанра и реалистического пейзажа?

Соучастие, как разнovidность достоверности, как раз более всего отвечает естественности (во всяком случае ей не противоречит), и потому в сравнении с объективной созерцательностью Возрождения (того же Рафаэля) барочная манера ближе видению натуры, которое мы связываем с реалистической школой и понятием живописности.

К этому новому качеству изобразительности полифонизм имеет прямое отношение. Во всяком случае без его участия поворот к реализму не кажется predetermined — скорее случайностью.

Возвращаясь к вопросу определения стиля Караваджо (и порожденного им караваджизма) необходимо сделать одно уточнение. В каком-то смысле это проявление потребности исправления неизбежной для каждого стиля односторонности (композиционной тенденциозности барокко) и восстановления равновесия двух дополняющих друг друга фундаментальных принципов художественного мышления. Эта необходимость обычно возникает перед очередным обновлением стиля на границе стиливых эпох.

Подобная ситуация уже наблюдалась в период композиционного реформаторства Микеланджело — это тоже был момент «смены вех». И теперь, и тогда в конфронтационной обстановке самоутверждения барокко нельзя было избежать полемических преувеличений и перегибов. Может быть поэтому за Караваджо и Микеланджело закрепилась слава возмутителей спокойствия.



Караваджо. Автопортрет



a

Рис. 107. Караваджо. *Мученичество Св. Матфея*. Рим. Церковь Сан Луиджи деи Франчези. 1599—1600: *a* — общий вид; *б* — анализ композиции

б

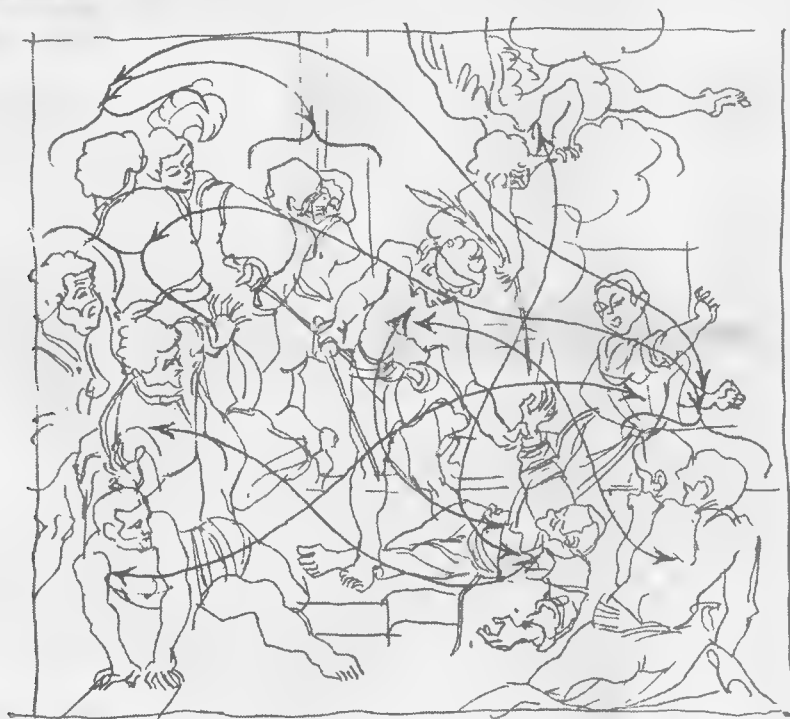


Рис. 108. Караваджо. *Трапеза в Эммаусе*. Лондон. Нац. галерея. 1600—1602

а



б



Рис. 109. Караваджо. *Распя-
тие Св. Петра*. Рим. Цер-
ковь Санта Мариа дель По-
поло. 1601–1602: а — об-
щий вид; б — анализ компо-
зиции

а



б



Рис. 110. Караваджо. *Обраще-
ние Фавла*. Рим. Церковь
Санта Мариа дель Пополо.
1600–1602: а — общий вид;
б — анализ композиции

а



б

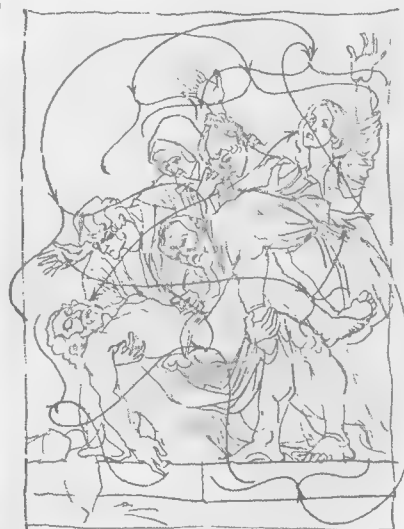


Рис. 111. Караваджо. *Положение во
гроб*. Рим. Пинакотека Ватикана.
1604: а — общий вид; б — анализ
композиции

6



2



Рис. 111. Караваджо: в — *Амур-победитель*. Берлин. Национальный музей. 1601;
2 — *Св. Иоанн Креститель с барашком*. Рим. Музей Капитолия. 1602–1603

а



б



Рис. 112. Караваджо. *Призвание Матфея*. Рим. Церковь Сан Луиджи деи Франчези. 1599–1602:
а — общий вид; б — анализ композиции

а



б



Рис. 113. Караваджо. Евангелист Матфей с ангелом. Рим. Церковь Сан Луиджи деи Франчези. 1602: а — общий вид; б — анализ композиции



Рис. 114. Караваджо. Неверие Фомы. Потсдам. Новый дворец, 1601—1602



а

б



Рис. 115. Караваджо. *Мадонна с четками*. Вена. Музей истории искусств. 1607: а — общий вид; б — анализ композиции



а

б



Рис. 116. Караваджо. *Смерть Марии*. Париж. Лувр. 1605–1606: а — общий вид; б — анализ композиции



a



b

Рис. 117. Караваджо. Семь деяний милосердия. Неаполь. Церковь Пио Монте делла Мизерикордия. 1606–1607: а — общий вид; б — анализ композиции



a



b

Рис. 118. Караваджо. Игроки. Рим. Собр. Шиарра (позднее — Форт Уорт, США, музей Кэмпбела). 1596: а — общий вид; б — анализ композиции

8. МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ ВЕНЕЦИИ

Разновидности интонационной манеры, музыкальные формы, жанры, оперный синтез (Д. Царлино, К. Меруло, Дж. и А. Габриеле, К. Монтеверди...)

Вполне возможно, что не только врожденная эмоциональность и традиционная певучесть венецианцев, но и особая художественная атмосфера Венеции конца XVI—первой половины XVII столетия наравне со многими другими факторами (политического, экономического и даже этнографического характера) способствовали удивительному всплеску музыкальной активности.

И в самом деле, Венеция этого времени представляет собой явление самобытное, едва ли не уникальное во всей Италии по укладу городского быта, легкому, если не беззаботному, мироощущению, характеру и темпераменту ее населения — этнически пестрого, энергичного, предприимчивого и своенравного. Это город с открытой и динамичной повседневной жизнью, с традициями высоких художественных запросов и огромными накоплениями произведений искусства, с привычкой получать удовольствие от жизни и умением доставлять себе экстраординарные художественные впечатления.

Порожденное обстоятельствами ее истории почти врожденное сознание своей непричастности к событиям на материке, а может быть просто ее отделенное островное положение, в этот момент оказалось очень полезным для культуры. Венецию не захлестнули прокатившиеся по всей Италии волны идеологических репрессий и цензурирования.

Одна из особенностей венецианцев — сочетание стихийной раскованности и консерватизма. Венецию в этот период не без основания считают родиной свободомыслия. В итальянской культуре, принимающей все более и более светский характер, венецианская публицистика скандально выделяется своей атеистической направленностью (сочинения последователей Макиавелли и Твиччардини). В проповедях Оккио оспаривается даже догмат Святой Троицы. С другой стороны, крайнему цинизму в вопросах морали и нравственности неогуманистов типа Аретино противостоит укорененная во многих поколениях «жизнелюбивая религиозность».

Большим авторитетом в самых широких слоях пользуются христианские благотворительные общества, т.н. скуолы (скуола Сан Рокка, скуола Сан Марко и др.).

Одновременно с этим в кружке интеллектуалов «Редотто Маурочено», явно демократической ориентации, идеологом которого называют П. Сар-

ни, зарождаются желанные для итальянцев идеи национальной государственности, растет недовольство произволом всемогущего Совета Десяти, сосредоточившего в своих руках всю полноту власти, по сути дела носящей кастовый характер.

Такого рода подспудно зреющая в духовной и социальной сферах конфронтация в разных формах проявляется и в художественном творчестве.

Вопреки явно неблагоприятному для нее политическому раскладу сил в Европе и обозначившемуся внутри спаду экономической (главным образом коммерческой) активности, Венеция более чем когда-либо в прошлом печется о внешней репрезентативности и всеми средствами хочет убедить себя и других в собственном благополучии, преуспевании и исторической значительности традиционной миссии посредника между Восточным и Западным миром. По этим или, возможно, более прозаичным причинам она становится притягательной для творческой интеллигенции не только Италии, но и Европы, и наперекор общей депрессии и спаду творческой активности за ее пределами переживает пору непредусмотренного подъема национального самосознания и наивысшего расцвета искусств.

В этой связи историки склонны расценивать этот период ее истории как запоздалое (в сравнении с остальной Италией) Возрождение и соответственно мерить ренессансными и гуманистическими мерками ее художественные достижения, что неизбежно ведет к искажению и умалению самобытности венецианского искусства.

Уже многие десятилетия в Венеции существовала традиция отмечать каждое знаменательное событие — государственные решения «Совета Десяти», успехи внешней политики, многочисленные даты христианского календаря, городские увеселения и просто дни отдыха — торжественными, пышно декорированными шествиями, театрально разработанными церемониями, парадами и символическими ритуалами. Самые известные из них — «Обручение Дожа с морем» и грандиозная морская регата, которые сами по себе были уникальными синтетическими произведениями искусства. И во всем этом эстетически обустроенном укладе жизни выдающуюся роль играла музыка.

В конце XVI—второй половине XVII столетия Венеция становится ведущим музыкальным центром страны. В соборе Св. Марка музицируют лучшие органисты не только Италии, но и европейские виртуозы. Хоровая капелла собора ни в чем не уступает папской капелле в Риме. В Венецию переселяются выдающиеся композиторы из европейских столиц (Марко Адр. Вилларт, Орландо Лассо...).

Венецианские мастера музыкальных инструментов изготавливают лучшие в Италии органы,

духовые и смычковые инструменты, конкурирующие со знаменитыми кремонскими скрипками. Появляются первые печатные ноты, и Венеция начинает тиражировать произведения своих композиторов по всей Италии. И еще одна важная особенность ее музыкальной жизни — нигде в другом месте не наблюдается такого тесного и плодотворного взаимодействия музыкального и изобразительного искусства.

Венецианская музыка конца XVII—начала XVIII в. — это целая плеяда музыкантов и композиторов мирового значения.

Становление и расцвет венецианской школы связывают с приездом в Венецию в 1527 г. одного из крупнейших европейских полифонистов Марка Адриана Вилларта (фламандца по происхождению). Здесь он создает целый ряд хоровых полифонических композиций, а также произведений для солирующих инструментов, фактически положивших начало развитию инструментальной музыки в Венеции. Большой успех имеют его многочисленные мадригалы (для пяти и более голосов).

Как признанный мастер совершенных композиций, он приобщает своих учеников к новейшим теоретическим разработкам (в частности знакомит с собственной теорией хроматических отношений, расширяющей выразительные возможности и обогащающей музыкальный язык).

В 1557 г. выходит первый обстоятельно составленный учебник музыкальной теории Дж. Царлино (1517—1590), способствовавший утверждению и распространению темперированного строя. Постепенно складывается теоретическая школа Вилларта, его сподвижников и учеников (К. Меруло, Дж. Габриелли, Джироламо Дирута...).

Среди учеников Вилларта — Клаудио Меруло (1533—1604), крупнейший венецианский инструменталист, автор сочинений для органа, создавший особый органо-концертный стиль, в своей основе полифонический, с характерной для Венеции подчеркнутой мощью многоголосия и аккордового звучания.

Меруло внес большой вклад в разработку музыкальных форм канцоны, ричеркара, фантазии, а самые значительные его достижения связаны с токкатой. Последняя структурно-композиционным богатством и «рационально организованной» импровизационностью напоминает композиционную манеру Тинторетто и особенно Веронезе.

Важное приобретение стиля Меруло — вариационность развития — открывает широкие возможности в инструментальных формах, таких, например, как чаконна. Известная чаконна Меруло для двух скрипок явно рассчитана на ее полифоническое восприятие, хотя трансформации основ-

ной темы скорее имитационного характера, то есть не предусматривают обязательного вертикального совмещения голосов.

Другая значительная фигура венецианской школы Дж. Царлино (1517—1590) — органист-виртуоз собора Св. Марка, теоретик и композитор — в своем учебнике теории большое внимание уделяет эмоциональному воздействию гармонического звучания. В теоретическом осмыслении контрастных сопоставлений мажора и минора он предвосхищает новый этап эволюции, открывающей возможность обогащения полифонизма этическими и эстетическими смыслами гармонии. Этот важный поворот музыкальной мысли соответствует или, во всяком случае, опять же родственен устремлениям главных венецианских живописцев — Тинторетто, Тициана и Веронезе. В этой связи симптоматична дружба Тинторетто с Царлино и вообще взаимный творческий интерес друг к другу художников и музыкантов. Известно, что Тинторетто хорошо играл на нескольких музыкальных инструментах и вместе с другими художниками участвовал в высокоинтеллектуальных беседах об искусстве в так называемой академии «Славы», членами которой стали Тициан, Тинторетто, А. Габриели, Дж. Царлино и др.

Стоит обратить внимание на примечательный факт — композиционное художественное мышление и композиционный стиль Тинторетто по уровню развития явно превосходят музыкальный стиль Царлино, А. и Дж. Габриелли, Лассо, не говоря уже о Палестрине. Его монументальный цикл картин для Скуола Сан Рокко вполне сопоставим с эпическими мессами и пасьянами Генделя и Баха. Иначе говоря, полифонический барокко к этому времени уже сложился в живописи и архитектуре Рима и ярко проявился в Венеции, в то время как стиль современных ему композиторов скорее можно охарактеризовать как протобарокко, если иметь в виду полнокровный и охватывающий все жанры и формы барочный стиль Генделя, Баха, Пахельбеля и др.

Сравнительный композиционный анализ подтверждает эту во многом непривычную мысль. По сложности и искусности композиционного мышления, богатству выразительных средств, разнообразию и разработанности гомофонно-полифонических форм, если не считать открытий гениального Монтеверди, связанных с оперой, живопись опережает развитие музыкальной мысли венецианцев. Причина опережения — реформа Микеланджело, выводящая изобразительные и пространственные искусства сразу же на уровень стилистически зрелого полифонизма.

Развитие музыкального полифонизма идет в направлении преобразования линейного контра-

пункта в многоголосно построенную целостность. Творчество Меруло и Царлино хорошо иллюстрирует эти интонационно-структурные преобразования. Тинторетто и Веронезе решают похожие проблемы, но на другом уровне и с большим размахом.

Вершины контрапунктической духовной музыки, достигнутые Палестриной, так называемый стиль «а капелла» («а саpелла»), уже пройдены. В конце жизни он возвращается к одноголосному григорианскому пению. Но до этого в его стиле происходят симптоматичные перемены. От гармонически проясненного полифонизма, возможности которого он с таким успехом продемонстрировал в 1543 г. перед церковными иерархами на Тридентском соборе (отстоял контрапункт для церковной музыки и тем «спас полифонию»), он приходит к новой выразительности, обеспечивающей равновесие гармонии и полифонии. Палестрина и Лассо — великие мастера так называемого «строгого письма». В каком-то смысле Тинторетто, Веронезе и Тициан тоже отдают дань «строгому письму», широко используя имитационный принцип развития, при котором их многофигурные композиции строятся своеобразным «поточным» развертыванием контрапостов. И в сочинениях музыкантов особенно ценятся непрерывность, текучесть и нерасчлененность полифонической ткани. Но композиционная форма фуги только зарождается или, вернее, набирает силу, то же можно сказать и о сонатной форме, а в произведениях Микеланджело, Тинторетто и Веронезе аналогичные формы уже уверенно пущены в дело.

Владение и широкое применение чуть ли не всех видов контрапоста — простого, сложного, подвижного, двойного и т.д. — и разнообразных возможностей имитации уже было продемонстрировано Микеланджело в капелле Медичи, библиотеке Лауренциана, в Порте Пиа, Капитолии, на Сикстинском плафоне и в капелле Паолина. В этих произведениях и в полифонических композициях венецианских художников очень многое действительно напоминает структурное построение фуги: и там, и тут в экспозиции заявлена основная тема, затем следует ее проведение «по голосам» и в итоге возврат к исходной тематической фигуре, но уже в масштабе целого. Причем в архитектурной полифонической форме (в фуге) не только на заключительной фазе, но и в ходе развертывания (проведения) контрапостов ничего не упускается из поля зрения, и в этом смысле эффект одновременности в живописных полифонических произведениях сильнее музыкального.

Инструментальные формы Дж. Габриели и О. Лассо в структурном отношении приближаются к построению картин маньеристов. Так, напри-

мер, политематизм с элементами полифонического письма и свободным импровизированием — своеобразной прелюдией (предисловием) к крупной форме — может быть уподоблен картине с несколькими сюжетными линиями и без композиционной доминанты. В этом случае пространство картины представляет собой несколько самостоятельных перспектив. Остроумию и изобретательности в произведениях маньеристов соответствуют требования импровизационности и «незавершенности формы», характеризующие токкату («отцом» токкаты считается К. Меруло).

В токкате особенно ценится контрастное сочетание аккордовых звучаний с полифоническими эпизодами, что довольно близко структурным экспериментам Амманати, Пеллегрини, Аллори, Вазари, Сальвиати, Беккафуми, Понтормо... с характерным для архитектуры локальным использованием контрапоста в сочетании с вертикальными тематическими контрастами. В живописи эти контрасты, не привязанные к архитектонике, организуются свободнее и чаще. Вообще проблемы тематизма (его усложнения, прояснения, монтажа...) постоянно в поле зрения музыкантов, художников и архитекторов.

Найти нечто объединяющее, превалирующее в многообразной и насыщенной смелыми новациями музыкальной жизни Венеции непросто. Более определенно можно говорить о едином композиционном почерке. Именно полифоническая выразительность в сочетании с традицией гомофонного изложения остается самой устойчивой и наиболее естественной для большинства музыкальных форм и жанров.

Еще более запутанная проблема — установление стиля, в котором работают многочисленные композиторы и музыканты Венеции.

Серьезно и обстоятельно стилевая проблематика XVII в. в музыкальной историографии начала рассматриваться только с конца XIX столетия. Причем наиболее существенные для стиля вопросы интонационной манеры, связей композиционной формы с художественным мироощущением, «духом времени» (общественными настроениями и эстетическими представлениями), с особенностями музыкального языка длительное время остаются на периферии музыковедческих интересов.

И тем не менее, по мере изучения конкретного фактического материала (Р. Ролан и Г. Гольдшмидт...), делаются попытки представить в целом картину музыкальной жизни Италии. Одни исследователи находили в музыкальном искусстве Венеции черты барокко (имея в виду, прежде всего, музыкальный театр), другие отмечали преемственность с ренессансной музыкальной культурой и на этом основании считали его «Вторым периодом

Ренессанса» (мнение французского музыковеда Комбарье).

Но наиболее распространенное представление о музыке XVII в. в целом — как переходной эпохе (иногда ее называют эпохой «генерала баса») от ренессансной к барочной интонационной манере И. Генделя и И. Баха.

По мнению известного музыкального историка Т.Н. Ливановой весь XVII в. представляет собой «огромную лабораторию музыкальных форм, словно перетекающих одна в другую, находящихся в становлении или сложном процессе развития при сочетании гомофонных и полифонических принципов письма»*. Далее Т.Н. Ливанова отмечает, что и в музыке, и в живописи наблюдается сложное сосуществование традиционализма (академизма) и динамического поиска новых форм и новых средств выражения..., а рядом с представителями хоровой полифонии в Риме, следующих за Палестриной, — Дж. Франческо Анерио (1567—1621), Дж. Мария Нанини (1545—1607) и др. (им отводится роль традиционалистов), — сосуществует венецианская школа во главе с Дж. Габриели (1557—1612), представляющая «яркое и новаторское предвесье стиля барокко»**.

Это наблюдение вместе с попыткой стилиевой оценки венецианской школы со ссылкой на одного из ее лидеров заслуживает особого доверия, поскольку за ним стоит профессиональный анализ музыкальных форм и интонационной манеры.

Определенный интерес представляют критические замечания Т. Ливановой по поводу довольно частых аналогий музыки и живописи в работе Б. Виппера «Проблема реализма в итальянской живописи XVII—XVIII вв.»***. Справедливо обращая внимание на необходимость профессионального взгляда в обоих видах искусства и опасности сугубо эмоциональной аргументации, «кроме вкуса и совести сравнивающего ничем не ограниченной», Ливанова далее уточняет: «...зачастую нам легче в XVII в. охарактеризовать группу произведений, уловить общие признаки индивидуальной манеры, направления, стиля, нежели слишком конкретизировать образную характеристику одного какого-либо произведения...»****. И действительно, сведение дела к общим, не привязанным к композиционной манере признакам, типично в разговорах о стиле, а профессиональный композиционный разбор произведений крайне редок. И не-

смотря на все это и Виппер, и Ливанова многократно обращают внимание на «взволнованность стиля» и «динамичность восприятия мира», «экспрессивность выражения», отличающие художественно значимые в эту эпоху произведения музыкантов и живописцев. Но тут же делается оговорка о том, что искать и находить синхронность в развитии искусств в XVII в. бесполезно.

По-видимому наиболее продуктивным для стилиевой характеристики венецианской музыки могло бы быть сопоставление музыкальных форм и жанров с особенностями их восприятия, подсказанными композиционной манерой. Именно в этом случае появляется возможность уловить стиливое своеобразие эпохи.

Среди музыкальных форм, в которых работают композиторы Венецианской школы в вокальной и хоровой музыке, особенно популярны оратория, кантата, мадригал, песня, духовный гимн, «духовные симфонии» и хоровая fuga. В инструментальной — концерт (включая органнй концерт), ричеркар, чаконна, лютневые фантазии, органная прелюдия, токката, fuga, соната.... И самым интересным, самым притягательным жанром становится опера. Именно в ней больше всего открытий, имеющих непосредственное отношение к стилиевой проблематике.

Главные достижения венецианской школы связаны с творчеством коренных венецианцев Дж. Габриели (1557—1612) и А. Габриели (1510/1520—1586), много сделавших для развития инструментальной музыки и совершенствования полифонического стиля, воспринятого от Палестрины и Вилларта.

А. Габриели — крупнейший полифонист монументального стиля церковной музыки с характерной для Венеции театрализованной образной выразительностью.

В противоположность изощренной изысканности мелодизма, присущей стилю «а капелла», он свободно соединяет по контрасту хоровые и инструментальные звучности (тромбоны, трубы, корнеты, смычковые инструменты), предельно спрессовывая полифоническую структуру до аккордового звучания. Быстрая смена красок, динамизм и экспрессивность требовали нового стиля изложения, исключающего бесконечные «вязкие» мелодические линии и противопоставляющего этой традиции сильные и короткие каденционно законченные фразы, складывающиеся при их восприятии в полифонию музыкальных смыслов (новую форму имитации). Это ярко выражено в «духовных симфониях» Габриели, тяготеющих к большим масштабам и хоровым массам.

Мадригальный стиль Дж. Габриели отличается искусная прорисовка инструментальных партий.

* Ливанова Т.Н. История европейского искусствознания XVII в. Кн. I. — С. 298.

** Ливанова Т.Н. Музыка и живопись в Италии XVII—XVIII вв. В сб. Искусство Запада. — М.: Наука, 1971. — С. 172, 173.

*** Виппер Б. Р. Проблема реализма в итальянской живописи XVII—XVIII вв. — М.: Искусство, 1966.

**** Ливанова Т.Н. Там же.

Он тоже тяготеет к многоголосным (от 6 до 16 голосов) ансамблям и свободному соединению с солирующими инструментами, но предпочитает линейно-мелодичный тип изложения.

Другой фламандец, принимавший активное участие в музыкальном искусстве Венеции, — Орландо Лассо (1532—1594), тоже стоящий на уровне последних достижений мирового искусства, — сделал для полифонического стиля примерно то же, что и Палестрина (прояснил и очистил от чрезмерной усложненности), но выполнил это иначе — через прояснение тематики. Его духовные ансамбли фактически превратились в инструментальные симфонии.

И, наконец, наиболее важный стилеобразующий пласт музыкальной Венеции — творчество гениального создателя полноценного оперного жанра Клаудио Монтеверди (1567—1643) и его последователя Франческо Ковалви (1602—1676).

Говоря о композиционном методе Монтеверди обычно в первую очередь отмечают смелость и новизну его гармонического стиля. Но при этом нельзя упускать из вида, что до оперных новаций он проходит путь от мадригала полифонического к мадригалу драматическому, не оставляя при этом технику полифонического письма.

Это — немаловажная подробность реформы оперы (ее языка и стилистики). Подобно Джованни да Палестрина («прояснителя» полифонического стиля), Монтеверди проявляет и утверждает новый оперный стиль и специфические формы оперной выразительности (арии, речитативы, дуэты, ансамбли, оркестровые интермедии и т.д.), подчиняя музыкально-функциональную структуру оперного спектакля развитию драматической интриги. Его музыка начинает передавать все оттенки текста и, что особенно важно, композиционно «провоцировать» соответствующее драматической коллизии настроение. При этом нельзя упускать саму композиционную манеру восприятия, на которую были рассчитаны синтетическая форма его спектаклей и опер его последователей (того же Ф. Ковалли и Марк-Антонио Чести).

Ранние оперные произведения так называемого Флорентийского кружка «камерата» Барди-Корси, в которую входили Дж. Каччини (1550—1618) и Джакомо Пери (1561—1633), а также подготавливающие оперу мадригалы К. Джезуальдо (1560—1614), в профессиональном сознании уже оформились в качестве оперной традиции. Монтеверди наследует ее формальные достижения, в частности у многоголосного мадригала вокально-тембровую и композиционно-мелодическую характеристику партий отдельных персонажей (в мадригале — просто исполнителей). С точки зрения эмоционального воздействия ранняя опера и

мадригальная традиция могут быть отнесены к «жанру» субъективной музыкальной лирики.

В первых оперных экспериментах новая интонационная манера в какой-то мере передавала субъективные переживания героя, то есть преодолевала абстрактно-эмоциональное воздействие музыкальной формы, а конкретнее — чисто подсознательную реакцию на звучание. Выражение внутреннего мира требовало утонченности, красочных и гармонических сопоставлений и большей самостоятельности полифонического голосоведения. До этого уже Палестрина в последний период своего творчества, развивая полифоническую традицию фламандцев (вокально-хорового пения «а капелла») и продолжая оставаться в рамках классической манеры, подводит к необходимости равновесия гармонии и полифонии.

Оперный стиль Монтеверди вместила всю подготовительную работу предшественников и означал появление нового формально-композиционного качества, а именно — многоплановое полифоническое развитие и, конечно, восприятие нескольких музыкально-драматических линий.

В этом смысле сам оперный спектакль (как синтетическая форма художественного переживания) подразумевал и был рассчитан на уже сложившуюся полифоническую манеру восприятия «слушающего зрителя».

В Италии тех лет оперное искусство приобретает огромную популярность. Помимо Венеции, в которой было семь оперных театров и ставились сотни спектаклей, опера становится неотъемлемой частью городской жизни Рима, Болоньи, Пармы, Турина, Неаполя, Модены, Луки.

То, что такой небывалый успех имеет художественная синтетическая форма, фокусирующая формально-композиционные достижения многих искусств, свидетельствует о полноте стилевого воплощения культуры и духовного мира. И сама манера восприятия оперной формы обеспечивается ставшим уже привычно-обиходным барочным мироощущением и всех устраивающим полифоническим настроением чувств.

Если стиль настоящий, всеобщий — воплощенное в искусстве мироощущение эпохи, — он обнаруживает себя во всех искусствах. Но точного и обязательного соответствия, своего рода синхронности не бывает, вернее, она редка. Именно такого рода несовпадения (асинхронность) имеют место в барокко. На это обстоятельство давно обращается внимание исследователей.

По поводу асинхронности высших достижений музыки и живописи Т. Ливанова писала в одной из статей: «...прошлое музыки XVII в. было в Италии другим, нежели ренессансная традиция изобразительных искусств. Лучшее, что достигнуто в

итальянском музыкальном искусстве до XVII столетия, сосредоточено во второй половине XVI в. — то есть в переходном периоде между эпохой Ренессанса и Сеиченто, не в эпоху Возрождения, а в период кризиса идеалов ренессансного гуманизма (имеются в виду искусство Палестрины и Дж. Габриели)*. Уместно вспомнить категорическое отнесение того же Микеланджело, Тициана, Тинторетто и Веронезе к искусству Возрождения (или, в крайнем случае, Позднего Возрождения). Таким образом получается, что бесспорные вершины ренессансного стиля были достигнуты в период его глубокого кризиса. Или же надо признать, что между ренессансным стилем и гуманизмом нет ничего общего.

Столь же странна ситуация, при которой в музыкальной выразительности постоянно и устойчиво тяготение к полифонизму (Вилларт, Царлино, А. Габриели, Меруло, Фрескобальди и тот же Монтеверди), а живописцы по искусствоведческой традиции так же устойчиво и стабильно остаются на позициях Ренессанса и, разве что выборочно, добавляют к ним что-то из композиционного опыта маньеризма или классического академизма. Естественно возникает вопрос — а как же быть «со стилем эпохи», «духом времени» и злополучной современностью, которую принято считать признаком прогрессивности?

Для преодоления противоречия (своего рода «стилевого» разнобоя) выдвигается «спасительная» **идея разновременности прохождения отдельными искусствами сходных или одноуровневых этапов эволюции** и связанным с ней своеобразным «разделением труда», при котором «дух времени», его стилевую определенность воплощает или выражает самый продвинутый вид искусства.

Конечно, навряд ли возможна ситуация, когда в одном из искусств, к примеру, в архитектуре — ярко выраженный барокко, а в литературе или живописи — классицизм, и каждое искусство живет своей жизнью.

С другой стороны, барокко вбирает в себя настолько разнородные материалы, что при отсутствии точных (фактологических) стилевых критериев невольно возникает предположение, что эволюция разных видов искусства может протекать автономно. В частности, довольно распространенным является убеждение, что пики барокко в музыкальном искусстве и в архитектуре разделяют почти полтора столетия.

По поводу причин рассогласованности (асинхронности) высказываются и другие мнения. Та же Ливанова пишет по этому поводу: «...как бы ни протекал процесс изучения, с одной стороны, живописи, с другой, музыки XVII—XVIII вв., итоги пока остаются неодинаковыми для той и иной области исследования. Характер наших знаний, степень осведомленности все-таки различны в истории изобразительных искусств и истории музыки. Об этом приходится говорить специально, потому что это в свою очередь ограничивает и связывает нас в допустимых сопоставлениях»*. В свое время Г. Вёльфлин с нескрываемой завистью вынужден был признать, что уровень изучения композиционных форм в изобразительных искусствах значительно отстает от музыковедческого. Вводя в научный обиход свои знаменитые «основные понятия истории искусств», он искренне полагал, что окончательно проясняет проблему стиля и устраняет этим отставание.

Но запутанность и мнимая «неконвертируемость» стилевых определений в музыке и изобразительных искусствах осталась, и одно из подтверждений тому — разнобой и неопределенность в оценках венецианского искусства конца XVI—XVII в.

При подходе к проблеме стиля, учитывающем существование в изобразительных искусствах полифонизма, многие, а возможно и самые значительные, затруднения попросту снимаются. Сопоставление искусств уже не опровергает идею асинхронности эволюции даже при наличии частных несовпадений.

* Ливанова Т.Н. Музыка и живопись в Италии XVII—XVIII вв. Сб. Искусство Запада. — М.: Наука, 1971. — С. 167.

* Ливанова Т.Н. Там же. — С. 169.

9. ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ КАК ИСКУССТВО ЖИЗНИ И КОМПОЗИЦИОННАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ТЕАТРАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ

Комедия дель арте, опера, сценография, театральность архитектуры

Театр не только соединяет многие искусства, но провоцирует зрителя участвовать в искусно организованном «обмане». Мир художественных образов, почти вплотную придвинутый к первоисточнику, к действительности (в том смысле, что театр придает отображению наибольшее сходство и полноту), демонстрирует свою конкурентоспособность (способность подменять жизнь) и убеждает зрителя предпочесть притворство правде. Это совершенно особый, феноменальный случай, когда все условности искусства принимаются всерьез, без скепсиса и рефлексии. Стили и манеры выразительности в этом увлекательном «розыгрыше» принадлежит заглавная роль.

Историки итальянского искусства, и в их числе Б.Р. Виппер, считают, что в эпоху контрреформации существовали две разновидности театра — опера и комедия дель арте. Оба театра, по его мнению, несмотря на кажущуюся их несопоставимость, тесно объединяет общий признак эпохи — тяга к произволу, чудесному, к фантастически стилизованной действительности. Виппер задается вопросом: «Как мог этот театр (*commedia dell'arte*) заразительного смеха и неудержимого темперамента возникнуть в столь серьезную, пессимистическую эпоху? Объяснение следует искать в самом существовании театра импровизации. *Commedia dell'arte* неразрывно связана с масками. Изображает она не столько жизнь, сколько символ жизни. Изображает она не живых людей, а раз навсегда установленные схемы темперамента... Герои *commedia dell'arte* действуют не по собственной воле, а словно по высшему повелению. Сами они не меняются, меняются только их отношения»*.

Заметим, что зрители этого театра с энтузиазмом участвуют в пародии на жизнь, охотно принимают все условности, маски и схематизм, карикатурность движений, поступков, нелепость ситуаций и т.п. — включаясь в предложенную манеру выражения, увлекаясь имитацией жизни и одновременно радостно удивляясь способности театра никого не оставлять безучастным. В комедии дель арте маски постоянны и неизменны от начала и до конца. Развитие в этой манере означает многократную

имитацию сюжетного положения с разными составами участников — аналогично проведению музыкальной темы по голосам.

Трагикомическое в архитектуре и изобразительном искусстве. Композиционный аспект

Персонажи комедии дель арте сгруппированы попарно аналогично контрапосту Микеланджело. Один пародирует другого. В диалоге герои передразнивают, доводят до абсурда поступки друг друга, выворачивают наизнанку смысл слов, намерения, пародируют походку и пр. Наглядное представление о танцевально-сценических движениях персонажей комедии дель арте дают знаменитые т.н. «южные маски» (*Balli di Sfessania*) Ж. Калло.

Вообще понятиями сатиры, пародии, фарса не принято пользоваться для объяснения архитектурной композиции. Тем более неуместными они представляются по отношению к искусству Микеланджело. Его стихия трагедия, а никак не комедия. Вместе с тем в природе трагического и комического много общего. И эта общность часто используется в полиизобразительной композиции (рис. 119).

Смешны, комичны действия невольника, т.е. повторение поступка в изменившихся условиях, когда он уже не оправдан и не продиктован необходимостью. Они (действия невольника) могут быть вызваны путаницей, незнанием или просчетом.

К примеру, плут Труффальдино непрерывно путает письма и поручения своих хозяев, Беатриче и Флориндо, и все время подает реплики некстати. Трагедия тоже связана с действиями невольника. Поведение Эдипа заслуживало бы всяческого одобрения, если бы не странное пророчество, смысл которого поначалу не ясен. Его судьба предрешена, а он вслепую продолжает совершать поступки, потерявшие смысл. Неведение Эдипа ведет его к гибели. В комической же ситуации то же неразумное поведение героя неопасно или опасно слегка.

Ужас — превосходная степень того ощущения, которое вызывают комедийные действия невольника. В гомеопатических дозах он зовется смехом. И не случайно в кульминационные моменты трагедии ужас соседствует со смехом или сатанинским хохотом. Неловкое движение канатоходца может показаться комическим или трагическим в зависимости от психологического настроения и последствий.

Очень заманчиво связать распространение полизрительной манеры с особенностями жизни и умонастроениями эпохи барокко, показать, что сама повседневность постоянно давала повод и материал к новому мировосприятию.

* Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. — М.: Искусство, 1970. — С. 516.

Правда, в этом случае легко впасть в вулгаризацию. И все-таки. Расхождение идеалов с действительностью, получившее название кризиса гуманизма, повсеместно рождает действия невпопад. Иногда они вызывают недоумения, кажутся комическими, иногда кончаются трагически. При желании это положение можно было бы проиллюстрировать множеством фактов.

Тематика театрально-изобразительного контрапоста

В основе архитектурного контрапоста чаще всего — противопоставление тектонического материала атектоническому. Драматургический контрапост комедии дель арте — того же свойства. Бригелла — себе на уме, корыстен, расчетлив; Арлекин — прост, легкомыслен и беспечен. Один — рационалист, целеустремлен, другой — несобран, постоянно отвлекается. Один — привержен порядку, строит планы и знает, чего хочет. Другой — радуется всему неожиданному и случайному.

Многократная имитация сюжетной линии или проведение одной и той же темы в контрастно сопоставленных персонажах дель арте (Бригелла — Арлекин, Доктор — Панталоне; или дзани — влюбленные, Тарталья — Панталоне, Доктор, Капитан и т.д.) вместе с эксцентричной манерой игры и контрастом костюмов настраивают на полизрительное (полифоническое) восприятие спектакля (рис. 120).

Комедия *ecudita* строит образ на развитии психологии героя, т.е. линейно.

В комедии дель арте маски постоянны от начала и до конца. Развитие в этой манере означает многократную имитацию сюжетного положения с разными составами участников аналогично музыкальному проведению темы в нескольких голосах. У Микеланджело, Тинторетто, Веронезе, Караваджо персонажи тоже парно противопоставлены, но это не пародирование и не гротеск, а диалогическое бытие характеров.

Далее по контрасту с «прогрессивно-демократической сатирой комедии дель арте» Б. Виппер обращает внимание на противоположный, крайний полюс «католической реакции» — на уставной уклад жизни монашеских орденов и, прежде всего, ордена иезуитов (основанного в 1540 г.), где, по его мнению, все живое подавлено, регламентировано, заключено в правила с предписанием неукоснительного соблюдения, и существует разработанная технология доведения орденской братии до религиозного экстаза и экзальтации. Это сопоставление, наверное, не во всем корректное, тем не менее интересно тем, что высвечивает существовавшую в реальной жизни пародийную диалогичность; если

удовно, укорененность полифонического восприятия событий и явлений повседневности. На одном полюсе предельная раскрепощенность и непредсказуемость поведения, на другом — предельная регламентированность и целесообразная организованность. При таком раскладе сатирический стиль дель арте имел явно политическую направленность. И импровизации актеров, т.н. «лаци», — не фантастически бессмысленная болтовня, а прямой и живой отклик на «злобу дня», парадоксально сформулированное мнение простолюдинов по самым сложным и животрепещущим вопросам.

Закрепленные маски-характеры и, что существенно, их диалогическая противопоставленность вовсе не результат произвольной стилизации жизни, а условие полифонической манеры ее отражения, обладающей способностью превращения зрителя в соучастника происходящего на сцене.

Спектакль дель арте замечателен стихийностью, спонтанностью своего возникновения, хотя в истории итальянского театра известны имена актеров, драматургов и критиков, активно в нем участвовавших и способствовавших его становлению. Это Анджелио Беолько (1502–1542) — драматург, постановщик, актер в традиции фарса, буффоновой комедии и автор многих комедийных и драматических сцен. Собственно говоря, именно театр Беолько, не имея ясного плана и руководствуясь в большой степени художественной интуицией, готовил комедию дель арте, т.е. комедию масок. В его произведениях сложились постоянные, типические маски-характеры с закрепленными именами. В пьесах обязательно предусматривались импровизации. Маски пришли из народного карнавала и говорили на народном диалекте. Это может создать впечатление, что весь спектакль — не более как разновидность фарса и буффонады. Тем не менее теоретик и критик Н. Барбьери писал (1634), что комедия — увеселение приятное, но не шутовское, поучительное, но не неприличное, шутовское, но не наглое. Ее творческий девиз — содержательность в оригинальной форме. Существенные отличительные черты комедии дель арте — импровизационность, акробатика, танец, в которых движения и позы подчинены правилу контрапоста. Постановщики искали сценарии, используя сюжеты известных литературных произведений, содержащие ситуации, повороты действия, пригодные для замещения, расширения или сужения смысла с целью создания особого эффекта, который теоретики барокко связывают с метафорой и тропами.

Тот же Барбьери говорил, что «удовольствие, доставляемое такими пьесами, заключается в привлекательности хорошо объясненных случайностей, в которых... можно найти единство фабулы и сцепление сцен». В этом нетрудно узнать неперенные

требования, значимые для полифонической композиции: согласованность голосов, сквозной тематизм и импровизационность развития темы.

В середине XVII в. комедия дель арте приобретает аристократический вид. Большую популярность постановок Ф. Андреини (1548–1624) объясняют тем, что они предвосхищали эти изменения. В Венеции представления давались и на площади Св. Марка, и в аристократических дворцах, иногда с музыкальным сопровождением и в декорациях,

изображенных на гравюрах Серлио. Как театральная форма, в XVII в. комедия дель арте благополучно уживается с оперой. Но, в отличие от оперного спектакля, представляющего собой сложное организованное совмещение гомофонного (ордерного) и полифонического композиционных принципов, в комедии дель арте полифоническая манера доминирует, и, с точки зрения стиля, здесь более ярко и прямолинейно воплощено барочное мироощущение (рис. 121, 122).



Рис. 119. Ж. Калло. Южные маски. Серия офортов из цикла «Балли ди Сфессания». 1622



a



б



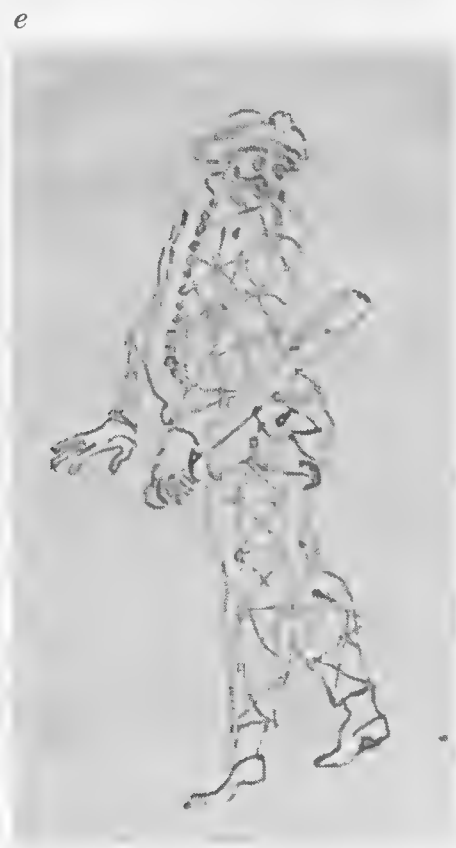
в



г



д



е

*Рис. 120. Персонажи комедии дель арте:
а — Панталоне; б — Капитан; в — Ковиелло; г — Тарталья; д — Пунчинелла; е — Арлекин*

Della Scena Comica.

Quanto alla dispositione de i Teatri, & delle Scene circa alla pianta io ne ho trattato quì a dietro: hora delle Scene in prospettiva ne tratterò particolarmente.

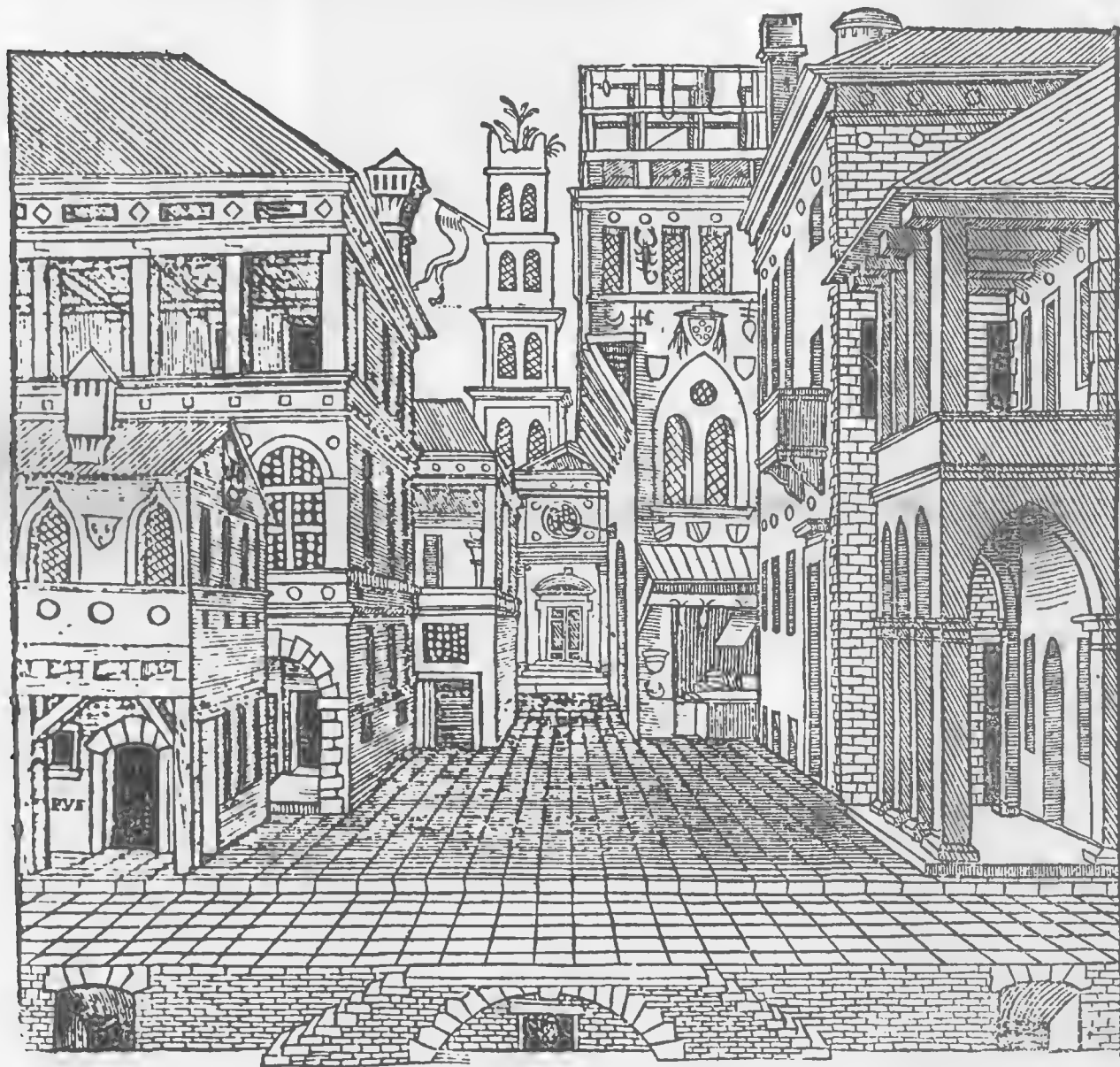


Рис. 121. С. Серлио. Декорация комедии. Гравюра. 1545

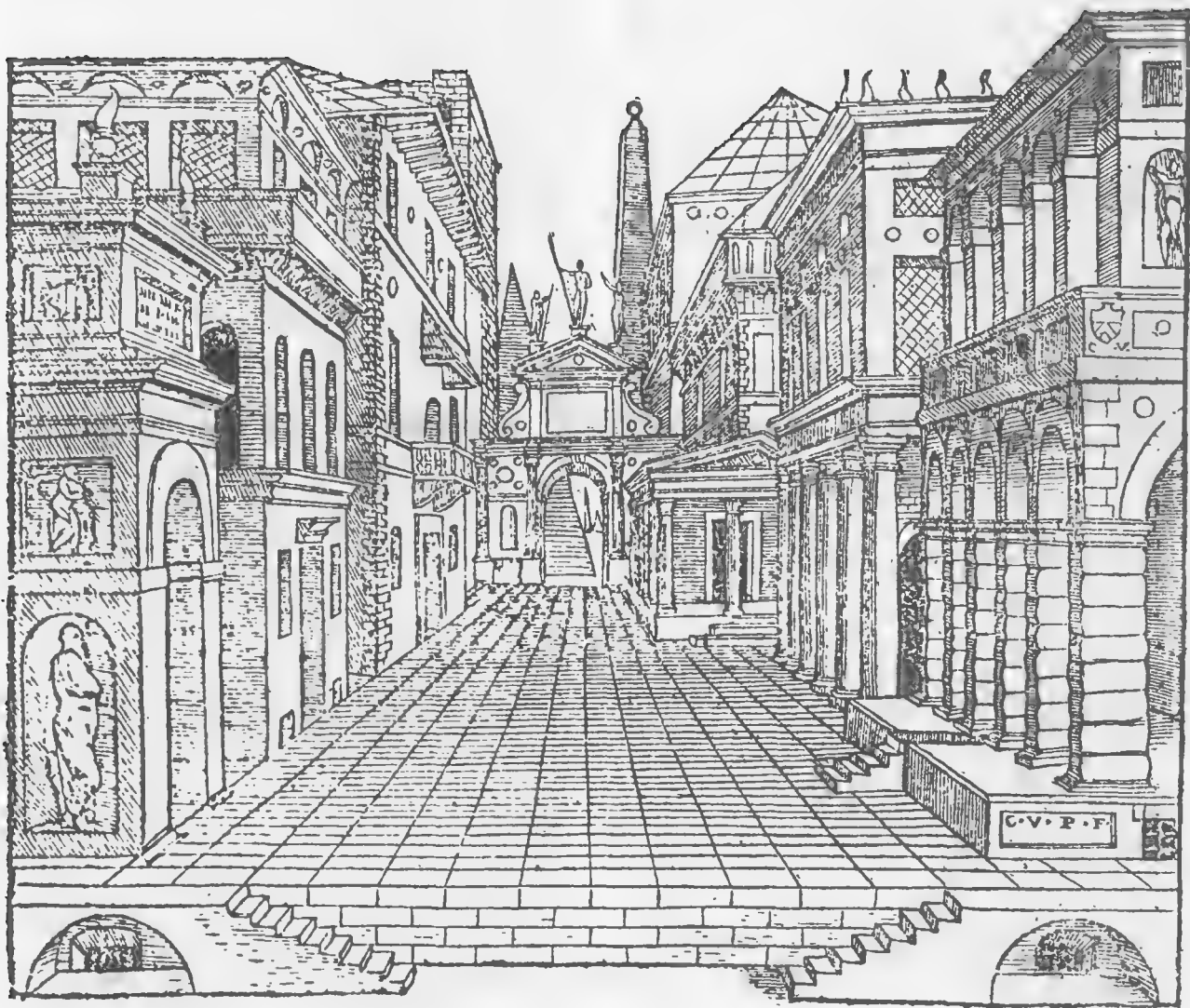


Рис. 122. С. Серлио. Декорация трагедии. Гравюра. 1545

10. ПРОБЛЕМЫ СОДЕРЖАНИЯ СТИЛЯ И ПРИЧИНА БАРОККО

Искусствознание давно ищет причину смены стилей. На этот счет существуют несколько версий.

1. Неудовлетворенность прежним стилем из-за его несоответствия изменившейся исторической обстановке. В этом случае предполагают, что стиль задают подвижные динамические факторы, социальные и экономические отношения, политика, культура... Все выглядит довольно правдоподобно. Но эти объяснения никак не привязаны к композиционно-языковой проблематике и просто к известным формальным признакам стиля. Г. Вёльфлин считает, что прямой связи не существует, и предлагает исследовать автономное бытие стиля, т.е. не зависящую ни от чего эволюцию художественных форм. Он попробовал, что называется, взять стиль «лобовой атакой», отдав предпочтение объективной форме и непредвзятому субъективному впечатлению от нее. Получилось категорично, ярко и по-своему убедительно, но слишком независимо от реального творческого процесса. Трудно поверить, что художник в своей практике руководствовался набором стилевых признаков.

2. Не намного продуктивнее остроумные эстетические интерпретации научных открытий, философских систем и т.н. идеологических парадигм. Хотя рассмотрение стиля в философских категориях и предположение о существовании композиционного аналога идей не лишено смысла. Во всяком случае для XVII в. теоретическая рефлексия и художественное сознание в какой-то мере скоординированы.

Другой вопрос — влияние географических и научных открытий. Считается, что они формировали Дух Времени. Но есть и другая точка зрения, высказанная по этому поводу немецким философом В. Шубартом в 40-х гг. XX в.: «...в 1500 гг. не великие открытия изменили настрой души. Наоборот, открытиям предшествует влечение к ним. Открытия не порождают новое жизнеощущение, а лишь подтверждают его наличие. Они являются не причиной, а следствием больших душевных перемен»*.

Поиск идеологической подоплеки стиля

Что есть содержание стиля?

История искусства традиционно ассоциирует смену стилей, она наиболее очевидная и, вместе с тем, вызывающая споры реальность его

бытия. Фактически в теме стиля сфокусирована чуть ли не вся проблематика искусствознания, во всяком случае здесь особенно заметна взаимозависимость его частных и общих интересов. Но кроме прочего эта тема ярче других демонстрирует его сильные и слабые стороны с момента, когда Винкельманом была осознана и предпринята попытка исторической систематизации художественного наследия.

Главным результатом его тенденциозно-избирательного подхода было наделение античности достоинством классики. Его пристрастие к античности, поставленной выше всех периодов истории, невольно заслонило или даже исключило необходимость объяснения стилиевой эволюции. Но если воспринимать классику как кульминационную фазу эволюции, нужно признать, что Винкельман впервые обозначил проблему дефиниции стиля.

Сосредоточив внимание на другом кульминационном моменте истории (итальянском Возрождении), Я. Буркхардт в ходе параллельного рассмотрения состояния культуры в целом и конкретных произведений, задающих художественный уровень времени, делает следующий шаг объяснения смены художественных предпочтений и поступательного движения культуры влиянием на искусство многообразных внешних событий и процессов. Однако пронизательные наблюдения и выводы автора самого яркого искусствоведческого портрета эпохи настолько прочно привязаны к ренессансной специфике, что оказались малоприспособленными для понимания и оценки других стилей. Он тоже пользуется понятием классики, но, в отличие от Винкельмана, считает, что кроме античности были и другие классические периоды (Высокое Возрождение, к примеру), т.е. его определение классики шире — он добавляет требование ограниченности. Его расклад художественных сил и устремлений, точные и яркие характеристики мастеров входят в обиход на долгое время, несмотря на нескрываемый субъективизм и безапелляционность авторских приговоров. Как и Винкельман, Буркхардт не ставит целью раскрытие композиционной закономерности стиля, тем более барокко, к которому относится с подозрением.

Собственно говоря, все пронизательно им подмеченное и метко сказанное о стиле — результат художественной интуиции, умения уловить и передать культурный климат эпохи. Структурный анализ стилевых форм, который немецкая школа позднее будет считать единственно достойным внимания, его не занимает настолько, чтобы строить на этом серьезные выводы.

Вместе с тем формальный анализ конкретных произведений рисует другую картину художественной жизни и ее стилиевой облик.

* Шубарт В. Европа и душа Востока. — М.: Русская идея, 2000. — С. 8.

И, тем не менее, до сих пор не только последователи и ученики, но и оппоненты (поздние представители формальной школы), занимаясь вплотную проблемой стиля, с доверием наследуют его культурологический метод, увлеченно отыскивая связь стилиевых явлений с интеллектуальным уровнем и образованностью общества — теологией, философией, литературой, открытиями науки и их теоретическим обобщением. Примером такого подхода могут служить известные работы К. Гурлита («Барокко в Италии», «Барокко, рококо и классицизм...») и К. Юсти (двухтомный труд о Микеланджело)... В оценке и толковании произведений Юсти идет от исторических документов (архивов, писем, дневников и других внехудожественных источников). По мере того, как проблема барокко все более и более захватывает исследователей исторических стилей, все меньше уверенности в том, что их смысл и идейное наполнение могут быть найдены на стороне. Так, в частности, рассматривая типологические пристрастия барокко, В. Вейбель приходит к выводу о его прямой связи с воинствующим иезуитизмом, что не только дезавуирует культурологический подход, но просто не согласуется с непредвзятым впечатлением от лучших произведений стиля. Казалось бы, по логике детерминированного историзма, стиль, в том числе архитектурный барокко, должен говорить о том же, о чем свидетельствуют все прочие проявления культуры, а также социально-политические, экономические и даже технологические процессы в границах отведенного времени, и тут не должно быть никаких затруднений в определении его идейной подоплеки. Но неожиданно обнаруживается удивительная строптивость художественной формы, путающая все карты.

Вроде бы ясна культурная атмосфера, определены главные исторические события и все прочее, что составляет специфику времени, а способ художественного выражения и его стилиевые формы остаются загадкой, т.е. никак не выводятся из этих очевидных детерминант.

Имея в виду эту неудобную для исследователя непредсказуемость стиля, поступают двояко: либо декларируют его автономное бытие, т.е. перестают считать его декором истории, либо, не затрудняясь излишним философствованием, устремляются в языковые проблемы и в обоих случаях открывают целый ряд раньше не замеченных его свойств. Г. Вёльфлину удалось установить, что перемена стиля от Ренессанса к барокко может быть прослежена в пяти парных понятиях, которые он посчитал основополагающими для истории искусства. С его легкой руки формальный анализ стиля становится новой панацеей от ошибок и заблуждений,

связанных с субъективным подходом к проблеме. Но и тут успешное и, казалось бы, многообещающее продвижение непредвиденно замедляется и начинает буксовать, давая повторы и перепевы вошедших в обиход «основных понятий». Фактически стилиевая атрибуция Вёльфлина остается начальным и конечным пунктом формального анализа.

Новый и обнадеживающий поворот мысли дали работы М. Дворжака, приверженца идей Вёльфлина и одновременно его неумышленного оппонента. Как и Вёльфлин, Дворжак убежден, что развитие формально-изобразительных проблем — собственная и важнейшая основа истории искусства, если она должна стать чем-то большим, чем история отдельных художников. Применительно к стилю это означало бы не видеть за деревьями леса. Но, в отличие от Вёльфлина, он углубляется в Средневековье и приходит к выводу, что особенности готической формы вовсе не автономны (т.е. возникают как ответ на потребность). «Искусство развивается внутри стиля. Но изменяется дух, и он влияет на форму». Это для него так же очевидно, как и саморазвитие формы для Вёльфлина. В таком случае на первый план вновь выходит идейность стиля и необходимость углубленного изучения духовного мира, представляющего для средневекового искусства жизненный первостепенный приоритет.

Изучение духовного мира, выраженного готическим искусством, приводит Дворжака к убеждению, что ренессансная эстетика представляет собой плавное продолжение эстетики Средневековья. Извлеченные из трудов средневековых философов и теологов представления о красоте и совершенстве оказались удивительно близкими художественным установкам Кватроченто. Идеологическая подоплека подразумевала ряд аксиоматических положений: реальный мир — выражение всемогущества Бога; духовная красота и совершенство неотделимы от идеи Бога; неперменная и повсеместная согласованность внешней красоты и Божественной идеи. А творцы нового, ренессансного стиля (Брунеллески, Донателло, Пьеро делла Франческо, Мазаччо), открывая красоту реального мира, тоже воспринимали его как Божье творение. Эти констатации и сделанные Дворжаком на их основе выводы вновь спутали карты, и медиавизация художественной культуры Возрождения была объявлена преувеличением и следствием предвзятого отношения к фактам. В концепции Дворжака действительно есть преувеличения, а его аргументы не всегда убедительны. Так, например, сомнительно убеждение, что маньеристы — величайшие художники второй половины XVI в.;

странно причисление к маньеристам позднего Микеланджело и Тинторетто; и, наконец, неправдоподобно противопоставление маньеризма как «кратковременной вспышки высокого идеализма между материализмом Ренессанса и барокко». Это не только упрощение, но и явное искажение реальной картины сложных стиливых коллизий постренессансной эпохи.

Однако решительно заявленный Дворжаком приоритет духовности привлёк внимание как многообещающее направление в исследовании стиливой проблематики*. При некотором обобщении нетрудно обнаружить связь нового приоритета с понятием «художественной воли» (*Kunstwollen*) у А. Ригля. Художественная воля как упорядочивание отношения человека с чувственно воспринимаемыми явлениями необходимо предполагает гармонизацию, идея которой и сам импульс исходят из духовного мира (имманентное развитие художественной воли — источник эволюции стиля). Однако вполне возможно, что настаивая на значительности этого понятия, Ригль имел в виду наглядную форму проявления художественной воли, которая впоследствии оказалась стиливой манерой видения.

Таким образом духовный мир, художественная воля, манера видения, чувство формы и потребность гармонии предстают как цепь зависимостей, во многом проясняющих причину стиля.

Вместе с тем никак не преодолимая сложность стиливой дефиниции XVII в. (для решения этой задачи без заметного успеха привлекался весь опыт стиливого восприятия истории) заставляет критически относиться к традиционным методикам исследования. Последователь Вёльфлина Пауль Франкль, в целом не отказываясь от имеющегося методического многообразия, считает логичным свести его к четырем стадиям исследования: топографической, исторической, монографической и стиливой критике. Последняя, по его мнению, самая важная, предполагает отбор произведений по стиливым признакам и включение атрибутированного материала в Стиль времени. В этой, казалось бы, всех устраивающей и безобидной рационализации есть довольно любопытный нюанс. Франкль считает нужным заметить по поводу злополучной переходной эпохи, что соотношение между Ренессансом и готикой другое, чем между Ренессансом и барокко. В первом формы различны, а во втором одни и те же формы трактуются различно. М. Дворжак, как уже говорилось, напро-

тив, подчеркивал готическую, а не только духовную преемственность Ренессанса. И в том, и в другом случае возникает противоречие. Если различны стиливые формы, естественно предположить изменение идеологической подоплеки, а в случае барокко — и его отношения к Ренессансу. Разные идеологические ситуации (кризис гуманизма, победа реакции, зарождение научного мировоззрения...) должны иметь и свои собственные способы (манеры) художественного выражения. Иначе все разговоры о полноте стиливого воплощения (кульминация) становятся беспочвенными.

Вершина стиля, по единодушному мнению большинства научных авторитетов (Винкельман, Ригль, Вёльфлин, Дворжак, Франкль, Габричевский, Зедльмайр, Панофский...), — всегда полнота выражения Духа времени. Причём если формы принадлежат другому (прошедшему) времени, полнота воплощения не достигается. А может быть стиливая форма не должна и не может напрямую сопоставляться с Духом времени? Т.е. между ними должен быть какой-то «посредник». И такого рода разногласий по поводу генезиса и причин стиля немало, а применительно к барокко они особенно остры.

Избранное Вёльфлиным сопоставление соседних стилей (Ренессанс — барокко) позволило атрибутивно уточнить выразительность каждого из них и убедиться, что в понимании красоты и гармонии они антиподы. Однако причина (идеологическая подоплека) эстетической конфронтации осталась неясной. Возможно, что Вёльфлин и не ставил этой задачи, а если бы и поставил, материала двух стилей оказалось бы недостаточно. Его вывод об их противоположности — в какой-то степени преувеличение, не вся правда о стиле, вывод может быть при сопоставлении углублен и дополнен двумя существенными подробностями:

~ замечая контрастность барокко и Ренессанса искусный аналитик не объясняет причин контраста. На самом деле доказанная самобытность и оппозиционность барокко невозможна без художественных и идеологических завоеваний Ренессанса, которые им не только отрицаются, но и пускаются в дело;

~ стили-антиподы не являются исключительной особенностью данного отрезка истории, нечто подобное случалось и прежде. А это значит, что корни и идеологическую подоплеку следует искать глубже и за пределами сравниваемых стилей. Для прояснения вопроса желателен более широкий угол зрения — по меньшей мере сопоставление готики и Ренессанса... с барокко (маньеризму в этом случае отводится роль своеобразного посредника, остроумно эксплуатирующего интересы двух сторон).

* Существенным вкладом в изучение этих вопросов явилась работа В.П. Зубова, опубликованная в полном объеме с почти 40-летним запозданием. *Зубов В.П.* Труды по истории и теории архитектуры. — М.: Искусствознание, 2000.

Многообещающий поворот в исследовании — вывод Г. Зедльмайра

Почти два столетия ведутся споры о барокко, даются определения, одна за другой рождаются версии происхождения, перебираются различные подходы к нему, а стиль по-прежнему остается проблемным.

Один из ключевых моментов разгадки стиля — вопрос его содержания. Все обычно приводимые объяснения хорошо аргументированы, но, как правило, даются со стороны. В стиле подозревают выражение и влияние всего того, что, будучи для художника «натурой», происходит вовне — факты, идеи, события, процессы, т.е. реальность жизни во всем ее многообразии. Но таких значимых для стиля фактов и обстоятельств всегда слишком много, а противоречивые предпочтения исследователей чему-то одному не всегда убеждают. Желание определить или разгадать стиль неизбежно выводит на неустаревающие искусствоведческие проблемы: форма и содержание, интерпретация, метод анализа, манера видения (т.е. структурных особенностей восприятия образа), ... композиционного мышления и др. Мало того, нужна убежденность в правильности понимания стилиевой специфики. Самое существенное для достоверного знания — композиционная «технология» стилиевого воплощения Духа времени.

Несмотря на то, что большая часть этих вопросов многократно и подробно исследована и по каждому из них наукой найдено много закономерного, с пониманием стиля и, прежде всего, барокко не все благополучно — постоянны сбои, поправки, ощущение недоговоренности, приблизительности, неточности, неполноты... — неадекватность.

После А. Ригля, Г. Вёльфлина, М. Дворжака — Г. Зедльмайр, наверное, последний (самый близкий по времени) теоретик и методолог, решившийся на штурм неуловимого для науки феномена стиля. Его позиция и метод оформляются в ходе обобщения и критического осмысления опыта предшественников и характеризуются подчеркнутым интересом к структурному анализу и гештальт-психологии. В его понимании центральные вопросы теории гештальта: структурологическая версия образа; наглядность как манера восприятия; оживление лика произведения; адекватность творческого процесса и интерпретации смыслов. Вроде бы все по существу и к месту.

Но по традиции опять без внимания оставлены вопросы композиционного мышления, т.е. как раз те закономерности, в которых особенно наглядна стилиевая манера видения. К тому же и

адекватность интерпретаций, которую Г. Зедльмайр назвал «послетворением», тоже остается открытым вопросом до тех пор, пока в орбиту исследования не включаются закономерности композиционного мышления, а «структурно-психологический гештальт» (теоретическая панацея наследников формального анализа) не станет структурным анализом манеры видения (восприятия произведения) и сопутствующей ей психологической «установки». И, наконец, все это не будет приближено к реальному творческому процессу. Полного соответствия или адекватности здесь ждать не приходится, но методологическое подобие возможно, хотя бы как та же интерпретация произведения, предельно приближенная к композиционной структуре образа.

Возможность этих шагов не была предусмотрена гештальт-теорией и, наверное, по этой причине она не «сработала».

Наконец, остается самое существенное — идейное наполнение стилиевой формы, хотя и здесь различия. Теория Зедльмайра ценна еще и тем, что позволяет поставить проблему стиля на фундамент, выдерживающий весь массив его историко-логических толкований. Как пронизательно замечает переводчик и комментатор Зедльмайра С. Ванеян, для приложения структурного метода к истории искусства необходимо было допустить в ней нечто устойчивое и неизменное. Неизменным мог быть только «смысловой уровень произведения» (не форма, не смысл, а уровень смысла). И тут Зедльмайр указывает на пронизывающую всю историю, не исчезающую во всех трансформациях художественного языка и в образном многообразии морально-нравственную подоплеку, присущую любой эпохе и всем художественным явлениям. Разумеется, в первую очередь это относится к феномену стиля.

Так была произведена вторая после А. Ригля и М. Дворжака радикальная ревизия смысловой составляющей искусства — «Истории духа». В этой связи Зедльмайр замечает: «Осмеливаюсь предположить, что история искусства как история религии (и как история культа — особенно) способна объяснить несравненно больше фактов, чем история искусства как история социума или история рас»*. Это вовсе не означает, что многообразие и полнота жизни остаются без внимания и несущественны для понимания стиля. Ценность вывода Зедльмайра в другом: внешний мир событий и явлений не имеет прямых связей со стилиевой формой. Внешние факторы задают духовной сфере мироощущение, которое может и должно найти стилиевое выражение.

* Зедльмайр Г. Искусство и истина. О теории и методе в истории искусства. — М.: Искусствознание, 1999. — С. 97.

Духовный мир барокко сложен, неоднозначен и часто противоречив. Но есть главный нерв эпохи, фокусирующий исторические переживания и налагающий печать на все, что делается в искусстве. Зедльмайр отдает себе отчет в том, что «в генезисе произведения искусства и стиля в целом необходимо учитывать многие факторы, принадлежащие к трем областям бытия: биологической, социальной и духовной...». Но в выдвинутом им девизе «история искусства как история духа» чрезвычайно важен поиск решающего доминантного фактора искусства эпохи «...не в телесно-душевной особенности какой-либо человеческой группы, не в формах социологизации человека, но в фактах духовного мира»*. Не менее существенно заявление Зедльмайра о том, что духовный мир бывает противоречивым, драматичным и в нем, как, например, в маньеризме, присутствуют «демонические и леденящие душу» составляющие. Иными словами, он часто предстает как поле борения гармонизирующих и деструктивных сил (у Зедльмайра — «демонических», противостоящих «религиозному мышлению»). И в этой связи он указывает на возможность рассмотрения искусства во всеобъемлющих категориях — «искусство небес, искусство земли, которую унижали и прославляли вместе с Богочеловеком, искусство преисподней»**.

Но дальнейшие разработки и уточнения многообещающей идеи приоритетности духовного мира (морально-нравственной подоплеку стиля) идут либо по пути прямого выведения форм из «духовно-исторических факторов» (как это имело место у Дворжака при анализе готического собора), либо в традиции, восходящей к философской системе Ригля (искусствоведческий вариант гегельянства). Следуя ей, Зедльмайр реанимирует идею «Абсолютного духа», ставшего теперь «автономным человеческим духом», свободно парящим в виде голыи идеи. Правда, в отличие от философского прототипа, «автономный человеческий дух» утверждает себя только в соединении с Богом. Зедльмайр жалеет, что «история искусства как история духа почти всегда превращается в историю стиля как историю мировоззрения... тогда как она должна была бы быть историей... эпифании абсолютного духа в разломах человеческого духа...»***. Такого рода разработка придает родившейся вне искусствоведческой традиции новой идее философски-добротный вид, но сама идея уже не обещает быть полезной стилю, иными словами, опять все та же несоединимость духовного мира и формальной атрибуции стиля.

* Зедльмайр Г. Искусство и истина. О теории и методе в истории искусства. — М.: Искусствознание, 1999. — С. 95.

** Зедльмайр Г. Там же. — С. 102.

*** Зедльмайр Г. Там же. — С. 107.

От мировоззрения к структурным вопросам изображения

Выводы Зедльмайра о духовной константе стиля естественно рожают желание изучить и понять ее структурное устройство. Сначала М. Дворжак, а затем В. Зубов попытались конкретизировать религиозно-идеалистические ориентиры готического художественного мышления. В уже упомянутом фундаментальном труде В. Зубова важные богословские представления, касающиеся вопросов эстетики, гармонии и вероучительного Богопознания, были намеренно сопоставлены со стилевыми особенностями готической архитектуры.

Позднее аналогичную работу проделали М. Алпатов и И. Данилова, но уже на материале изобразительного искусства Средневековья и Ренессанса*.

В духовном мире, а конкретно в религиозной догматике христианства, стали искать ответы на вопросы о том, «как думали о живописи» и «как воспринимали живопись» в эпоху Средневековья.

Из традиции догматического мышления, предписывающего воспроизведение первообраза, приближение к явленной в Божественном откровении истине, были выведены существенные особенности иконописного языка и типы изобразительности, которые сама Данилова уподобила своеобразным иконографическим композиционным формулам. К ним относят метод цитирования, манипулирования каноническими композиционными схемами — клише, пересказывание, обращение к прототипам и др. Все это прямо или косвенно подтверждается высказываниями Аврелия Августина, Дιονисия Ареопагита.

Развивая успех вельфлинковского сопоставления контрастных манер видения, но уже на другом историческом материале (готика — Возрождение) и воспринимая его в ином (мировоззренческом) ракурсе, Данилова замечает, что перемены в системе мировосприятия означают переход от ритуального поведения к психологически мотивированному («выход из мифологического времени в историческое»), а в структурном отношении пространственную переориентацию — «не на небо, а на Землю, не на Бога, а на Человека». Т.е. в одном случае — равнение на изначально промыслительно заданную гармонию (отсюда особенно ценимое умение пересказывать, а не изображать); развитие умозрительности в ущерб изобразительности. В другом — оптическая, изобразительно-закономер-

* Алпатов М. Художественные проблемы итальянского Возрождения. — М.: Искусство, 1976. Данилова И. От средних веков к Возрождению (сложение художественной системы картины Кватроченто). — М.: Искусство, 1975.

ная «организация материала в картине, производящая впечатление новооткрытой гармонии» (ранее неизвестной).

Все эти наблюдения, безусловно, существенны. Кроме того, нельзя упускать из вида, что каждая гармония подразумевает свое особое жизнеощущение. Ренессанс — сторонний взгляд, открывающий закономерное устройство целого и, соответственно, предопределенное закономерностью «рационально мотивированное поведение». Готическое — восприятие соучастника, сопричастность мистическому (потребность предаться воле Всевышнего, т.е. религиозное принятие гармонии).

В Евангелии от Луки первая половина написана с чужих слов (взгляд со стороны); вторая передает впечатления очевидца, соучастника. Как будто бы обе изобразительности программно узаконены авторитетом апостола и основоположника иконографии.

По мнению Даниловой, две иконографические формулы — «Явление» и «Благая весть» — вбирают в себя все основные аспекты христианской догматики: учение об откровении, однажды данном человечеству, и учение о передаче «Благой вести» (Евангелие). Из факта данности и непреходящей ценности обоих учений делается вывод о том, что готическое художественное мышление, основанное на клишировании и воспроизведении истины, исключает понятие развития, открытия, изобретения, поскольку в богословском контексте эти понятия должны означать удаление от истины, оригинала, первоисточника.

Для ренессансного же мышления, напротив, развитие, открытие, изобретение — наиболее ценные показатели его эффективности и продуктивности. Однако на самом деле в предложенном обобщении христианской догмы опущены два особенно существенных момента — «Искупительная жертва» как условие восстановления утраченной гармонии и «путь к спасению». Последнее по своей сути связано с развитием и обновлением, и никак не удаление, а скорее приближение к истинной гармонии. Искупительная жертва разрешает неразрешимое противоречие и стимулирует восхождение к Истине.

Таким образом оба промыслительных откровения Евангелия не только несут в себе идею развития (нравственного восхождения, «лестницы»), но задают ему безошибочный вектор. В то время как «психологически мотивированное поведение» ренессансного мироощущения, предоставляя возможность выбора направления, не гарантирует его благозвучности (благости).

Все дело в том, что Ренессанс и готика — это два понимания идеи развития, возникающие из

«разнонаправленных» мироощущений. Одно сознательно (даже программно) конструирует гармоническое мифологическое приобщение, другое ищет ощущения сопричастности промыслительному мироустройству. Признаки этой готической сопричастности легко просматриваются в характерном языке и структурных схемах иконы. И в самом деле, многие особенности готического художественного языка и структурного построения иконы могут быть осмыслены как композиционная организация ощущения сопричастности и мистического переживания.

Воспроизведение первоисточника (или восхождение к Первоначальному Замыслу), цитирование, клиширование содержания (сюжета), традиция истолкований... — в силу возникающего во всех подобных случаях многократного знакового сопоставления (пускай даже умозрительного) — провоцируют многоголосное восприятие, соперничество участника.

И именно на это жизнеощущение направлена готическая выразительность.

Откуда же эта способность спрессовывать, отмеченная Даниловой, «способность спрессовывать в каждом явлении, событии, образе множество других разновременных эпизодов и образов?»*. И как воспринимается эта спрессованность, если не полифонически?

Или тот случай, когда художник манипулирует набором готовых зрительных формул,... а у зрителя «вызываются закрепленные традицией воспоминания», — это опять умозрительная сопричастность всему ряду вероучительных аналогий, воспоминаний, образующих своеобразную перспективу, «не исключаящую из пространства изображения, а обращенную во внутренний духовный мир (она удачно названа «обратной перспективой»), так как возвращает взгляд на себя.

Клейма икон — это не только «вкладывания конкретного эпизода в иконографическую схему, имевшую свое поле образных ассоциаций», но и реальная одновременность разновременных событий, которые вместе с ликом святого (общающегося с молящимся) вызывают многоголосное ощущение сопричастности «спрессованному» композиционному раскладу «жития». В той же работе Даниловой удачно прокомментирован смысл, который вкладывает в композицию Альберти. «Самый процесс композиции в описании Альберти — это модель, которая может быть прочитана двояко: и как воспроизведение божественного акта сотворения мира, и как техническое руководство по мо-

* Данилова И. От средних веков к Возрождению. — М.: Искусство, 1975. — С. 12.

делированию. В концепции мировидения Возрождения два этих аспекта не противоречили один другому»^{*}.

Это можно понимать так: ренессансный художник приступает к предметно-пространственной гармонизации реального мира, программно «изобретает» новый стиль; но сама идея гармонии списана с мистического прототипа. Он излагает ее в новых терминах, вырабатывает свое представление о художественном пространстве и задает ему композиционные правила.

Нельзя не заметить, что история стилей как раз оборачивается историей мировоззрения (Зедльмайр называет такую историю искусства «ложной»), когда и мировоззрение, и духовность не удается представить как художественное мироощущение, а стиль описывается импрессионистически (по впечатлению и атрибутивно). В самом сопоставлении духовного фактора и стиля пропущено что-то существенно важное. Для стиливого осмысления истории более плодотворно говорить о религиозно-окрашенных художественных мироощущениях, воплощенных в череде вариаций на тему гармонии. При этом в самом стиле непременно должен быть найден композиционный принцип, художественно организующий жизнеощущение эпохи.

Как уже было показано в случае барокко, таким композиционным принципом для архитектуры и изобразительных искусств является полифонизм. Специфика барочного жизнеощущения в контексте полифонического композиционного мышления становится закономерно объяснимой и для исследователя научно предсказуемой.

Готическое и барочное мироощущение

Композиционно-психологический аспект

Единство в многообразии — так И. Винкельман сформулировал античное и, в его представлении, непреходящее (на все времена) определение красоты. Современному теоретику подобный аксиоматически заявленный критерий, по всей вероятности, покажется узким и упрощенным. Но Винкельман ничего не выдумывал и не упрощал. Предельно лаконичное определение было обобщением античного художественного ощущения, отлитого в строгое стиливое правило. Все его теоретическое оснащение остается за кадром, хотя именно оно особенно существенно для уяснения причин и содержания стилей, вырастающих на античном наследии. В композиционном смысле проблема

единства подразумевает целостное восприятие. Оно обеспечивается безукоризненной разработкой идеи ордера, характерной и самобытной версией (моделью) пространства (родственной ренессансной перспективе) и философски аргументированной системой пропорционирования. Философия античности симптоматично сосредоточила внимание на онтологическом рассмотрении таинственной нераздельности понятий единства и множественности. Платон приходит к выводу, что системное представление этой «антиномии» необходимо предполагает существование Высшего Блага. Только при этом условии все сходится и естественно складывается в гармоническую картину.

Другой аспект той же проблемы — единство внутреннего (личностного) мира и внешнего. Целостность внутреннего (духовного) мира означает возможность умозрительного охвата, взгляд со стороны — дистанционированность. Сама философия как теоретическая рефлексия духовного мира тоже обусловлена сторонним восприятием и поэтому «технология» целостного видения активно обсуждается и разрабатывается как философская проблема. То, что философы нового времени вкладывали в понятие эстетического, в учениях Платона и Аристотеля либо отсутствует, либо едва намечено. Но важно другое — в античности гносеологическая проблема поставлена в прямую зависимость от методологии получения знаний и от устремленности художественного самосознания к гармонии. Логика и диалектика помогают представить гармонически и самое мироздание, и человека в этой целостной (универсальной) системе. Античный художественный стиль широко пользуется методологическими наработками философов.

Готическое мировоззрение (гармония мира, развернутая в Божественном откровении, исследуемая и комментируемая богословами) тоже продукт методологии. В работе немецкого философа XX столетия В. Шубарта дано удачное определение мировоззренческой задачи готики: «У готического человека был свой рационализм в схоластике, как у эллина в аполлоновской религии... Целью схоластики было привести христианскую теологию в согласие с античной философией...»^{*}.

Схоластика, кроме того, во многом предопределила и особенности средневекового мироощущения. Замечательно то, что богословскому готическому (мистическому) постижению гармонии оказалась полезной философская рефлексия. Естественная философская дистанционированность каким-то образом присутствует в этом мистическом

^{*} Данилова И. От средних веков к Возрождению. — М.: Искусство, 1975. — С. 30.

^{*} Шубарт В. Европа и душа Востока. — М.: Русская идея, 2000. — С. 46.

мировосприятии. Но сама готическая гармония, в отличие от античной, не предполагает перспективный образ пространства и ордерность. Более того, готическое искусство явно избегает и то, и другое как помеху мистическому переживанию. Зримое воплощение античного представления о гармоническом целом — человеческое тело и его архитектурная метафора — ордерная архитектура. В основании архитектурных ордеров, музыкальных ладов и скульптурных канонов (Фидия, Поликлета, Праксителя...) заложена общая для искусства идея гармонии — «единство в многообразии». Вся художественная правильность и упорядоченность античности получены по этому рецепту. Пантеон языческих богов — тоже ордерная система, имеющая отношение к стилю. И она может быть истолкована как рефлексия (вынесенный вовне внутренний мир), приведенная к ордеру (упорядоченная) иерархическая структура человеческих интересов, стремлений, способностей, моральных и этических норм.

Практическое претворение философического призыва — «познай самого себя» — предполагает и ряд методологических и структурных разработок в архитектуре, которые обычно относят к стадии становления античного стиля — ту же ордерную архитектуру, перспективу, структурную иерархию целого, пропорциональность... Но параллельно Платон говорит о мире явлений («призраков») и реальном (истинном) бытии идей, а Аристотель сочиняет специальный трактат «О душе». При сравнении ценностей духовного мира античного «язычника» и готического (средневекового) христианина прежде всего очевидны расхождения онтологического смысла, а если что-то и совпадает, так это терминология. Понятия души, добра, добродетели, эстетического (наслаждения) не предполагают никакой «изначальной поврежденности» (первородного греха). Неосознаваемый грех упрощает идею гармонии духовного и материального. Античная «бессмертность души» (у того же Платона) не знает проблемы ее исправления и спасения, в то время как готическое ощущение гармонии — это не просто перенесение акцента, предпочтение мира духовных ценностей, а сознание принципиального разногласия «мира сего» с промыслительным замыслом бытия. А идея преодоления, или «всеединство», т.е. гармонии духовного (внутреннего, мистического, противоестественного) и материального (внешнего, реального, естественного) — явлена в Боговоплощении. Со временем средневековое богословие, во многом наследуя опыт античной философии, начинает тяготеть к рационалистическому (структурно-детерминированному) постижению мистических откровений. В целом готический духовный мир характеризуют

два встречных процесса, нарушающих найденное усилиями богословов и философов гармоническое мироощущение. С одной стороны, это властные претензии папства, что неизбежно приводит к секуляризации церковного уложения, а за тем и жизненного уклада мирян. В свою очередь секуляризация дала свои плоды: в этическом плане — расхождение пастырского «слова и дела» (противоречие между «системой в идее» и «системой на деле»); формальное пастырское служение и роскошь ритуала, подменяющие живое религиозное чувство; расширительное светское толкование церковной догматики, допускающее продажу индульгенций... Культура в этой ситуации, освобождаясь от церковной опеки и теряя нравственный ориентир, становится потенциально деструктивной — допущенная свобода притупляет чувство совести и религиозной ответственности. С другой стороны, каноническое богословие, обустроивающее готический духовный мир, начинает открывать и примерять богатый интеллектуальный опыт античной культуры (философии, науки, права...) и использовать созвучные положения философски «правильного мышления» для разумного Богопознания.

Готическая гармония и целостность наглядно воплощены в сакрально-символическом пространстве готического собора. Композиционно-стилевой принцип его построения — полифонизм (а по отношению к барокко — протополифонизм). Отличие от барочного полифонизма в том, что готическая версия не знает (или не принимает) дисциплины ордерного мышления и ренессансной перспективы. До поры, до времени они бесполезны. Пространство т.н. «обратной перспективы», напротив, точно попадает в нужную манеру — не дистанцирует воспринимающего искусство, не превращает в зрителя, а провоцирует его на причастность среде. Чтобы пережить это мироощущение, нужно сосредоточиться на последовательно-поступательном (линейном) прочтении композиции, при котором полифоническая одновременность возникает в момент перехода к следующему структурному элементу (подобно перебиранию четок). В схоластике этот метод принят аксиоматически. Убежденность в том, что расчленение структуры бытия должно точно, а значит рационально, соответствовать структуре мысли, подсказывает линейный способ развертывания (нанизывания) значений (связь значения со словесной формой). Но так как мысль сцепляет значения, она невольно полифонична (одновременность в сопоставлении значений). Примерно того же рода «технология» стилевого выражения готической версии гармонии.

Вместе с тем тот же кропотливый поиск структурного соответствия слова и мысли (слова и значения) подводит к пониманию композиционных

возможностей архитектурного мышления, его полезности искусству. Так схоластика подспудно и ненамеренно готовит новую манеру восприятия реального мира и обещает получение объективного знания о его закономерном устройстве. Но тот же схолистический рационализм Богопознания ослабляет веру, поскольку игнорирует самое мистическое переживание беспредельного и всеединого. От такого рода обозначившейся на стыке стилей опасности духовного нестроения (дисгармонии) предохраняет укоренившаяся во всех слоях итальянского общества *традиция эстетизации религии*.

Таким образом ренессансное мироощущение, в смысле его интеллектуального оснащения, вовсе не было неожиданным и беспочвенным. «Совершенный человек» Возрождения — «*uomo perfetto*» — подразумевает всестороннее развитие заложенных в нем способностей, гармонию духа и тела, конечно, с оглядкой на античные примеры, но в сознании превосходства идеологической парадигмы христианства.

Обязательные для Кватроченто опыты анатомизации говорят о все той же убежденности, что мир устроен гармонически, а принцип его устройства — мистического происхождения. Все совершенное и закономерное — непременно божественное («божественные пропорции», «божественная целостность»...).

Целостному восприятию внешнего мира призвана служить и линейная перспектива, а его упорядоченность и соразмерность воплощены в той же ордерной тектонике и пропорциональности. По образному сравнению А. Габричевского, ренессансная картина представляет собой прибор для оптического изучения реального мира. Дистанцированность — условие перспективного видения и одновременно теоретической рефлексии (свидетельство тому многочисленные трактаты Возрождения), казалось бы, должно было прийти в противоречие с религиозно мистическим переживанием сакрального пространства, для которого сопричастность нужнее дистанции. Но в момент становления стиля, в фазе Кватроченто, по этому поводу нет конфликта, поскольку религиозно-мистическое и научное знания воспринимаются эстетически. Эксплуатируя эту возможность согласования внутреннего и внешнего мира новый стиль оформляется почти мгновенно. Во всяком случае не возникает никаких затруднений для единообразного выражения естественного и противоестественного. Повсеместно открывающееся благодаря новой манере видения целесообразное устройство мира подогревает творческий энтузиазм. Художник видит теперь свою задачу в обнаружении и выражении разлитой в мире Божественной гармонии.

Протовозрождение и Кватроченто — это еще не антропоцентризм в гуманистическом его толковании. Еще нет драматического конфликта, эгоистически осознающего свою свободу индивидуума с себе подобными (теми, кого христианство называет «ближними»). Ренессансное стремление к совершенному развитию личности всегда целесообразно как возможность эффективного служения общему благу.

Стиль Возрождения — счастливо найденная новая версия гармонии. Но тут неожиданно обнаруживается нечто непредусмотренное и чужеродное уверенному и радостному жизнеощущению, явно его искажающее.

Антропоцентризм оборачивается эгоцентризмом. Закономерное устройство духовного мира христианства, явленное в Божественных откровениях, задающих этические нормы (как запретительные аксиоматические нормативы) — не убей, не укради, не прелюбодействуй, не сотвори себе кумира... и главное, возлюби Бога и ближнего как самого себя — подвергаются сомнению как рационально «недоказуемые» и «стесняющие» свободу личности. Означенная свобода трактуется как раскрепощение от нравственности, реабилитация человеческих инстинктов («ничто человеческое мне не чуждо»). И далее на первый план выступает циничный эгоизм, собственная выгода как закон человеческого общения.

Воззрения Лоренцо Валлы (1407—1457) и Марсилио Фичино (1433—1499) реконструируют идеологию эпикурейцев. Высшей нравственной ценностью провозглашается корыстный личный интерес и эгоистическое наслаждение жизнью во всех ее проявлениях.

Рядом с безмятежно созерцательным художником Возрождения, если такое позволительно сказать в отношении холерического темперамента южан, барочный художник являет полную ему противоположность. Он никак не медиум или резонатор настроений и событий эпохи, а активный и страстный интерпретатор и прямой их участник, поскольку все происходящее затрагивает не какие-то житейские или философско-умозрительные материи, а прямо касается его веры и морально-нравственных убеждений. Предшествующая эпоха Возрождения исключала возможность подобной драматической ситуации (утрату внутреннего ощущения гармонии) и потому расхождения в понимании художественной выразительности не носили агрессивно-конфронтационного характера. Споры и разногласия не касались устройства фундамента. Атмосфера начала накаляться, когда сомнению была подвергнута необходимость религиозного опыта для художественного мироощущения. В уже упоминавшейся работе В. Шубарт уточняет эту

ситуацию, сравнивая ее с готической: «...готическому человеку удалось даже страдания облечь в художественную форму. То есть он знал, что такое ужас и боль. Несмотря на это его жизнеощущение гармонично. Он, правда, переживал мир как страдание, но не как проблему... Он не знал сомнений»*.

Потребность в гармонии и деструктивный фактор

С тем, что барокко выражает или отражает духовный мир XVII столетия, согласны все: это очевидно и, казалось бы, продемонстрировать эту связь не составит большого труда. Но тут-то и возникают вопросы. Что определяет Духовный мир или Дух времени? Духовная и интеллектуальная жизнь XVII столетия сложна, разнообразна, противоречива и выразительно драматична. Неужели все в равной мере существенно для стиля? Или Дух времени все же подразумевает селекцию? Наконец, если тем или иным путем найден Дух времени и независимо установлены его формальные признаки, вполне может случиться, что Дух времени и стиль не совпадут. Это значит, что где-то мы ошиблись, или сама связь понимается упрощенно.

Что-то в этом роде произошло с барокко. В цепи рассуждений, имеющих целью доказать соответствие, чего-то не достаёт, что-то пропущено, по всей видимости важное звено, без которого идея соответствия может быть поставлена под сомнение.

Высказанная М. Свидерской мысль о том, что научные и географические открытия XVII столетия образуют почву для «философского взрыва», а взрыв, в свою очередь, повлиял на стилевое выражение эпохи, — вполне правдоподобна. Но само воздействие зависит и от того, как понимать «взрыв» и его неоднозначные последствия.

Хорошо известно, что в это же время в интеллектуальных слоях общества возникают и получают распространение демонстративно атеистические представления о мире, о месте и роли в нем человека, никому ничем не обязанного, о его неограниченных правах, среди которых наиболее ценным представлялось право отрицать мораль и нравственный закон христианства. Историки культуры отмечают, что в эту эпоху философия делает попытку радикальной переориентации — вычленивает себя из культуры, преодолевает опеку церкви и начинает опираться в своих обобщениях на объективные данные точных наук (математики, астрономии, геометрии, механики...).

«Чистые» философы — Спиноза и Гоббс — убежденные атеисты, и это расценивается как показатель прогрессивности их мировоззрения. Современники этих философов наверняка бы признали такое заключение «барочным» (в торговом лексиконе Италии слово «барокко» означает нечестную сделку). И это справедливо, поскольку на «прогрессе» явно спекулируют.

В ренессансную эпоху мировоззрение оценивалось с других, более честных позиций. Например, без всяких идеологических спекуляций прогрессивен ренессансный феномен сближения (почти отождествления) научно-экспериментального и художественно-образного познания мира. Изучая его, очень важно отметить, что сближение происходило на эстетической основе. Устойчивая еще со времен готики традиция эстетизации религии страховала от конфронтации мысли и чувства и исключала драматическое восприятие бытия. В барочную эпоху и философия, и наука утрачивают эстетическую окраску, чему предшествуют тектонические процессы, искажающие картину мироздания, нарушающие духовное равновесие, но не убивающие тягу к гармонии.

Ренессансный антропоцентризм (человек — микрокосмос, мера всех вещей, абсолютно свободный в мыслях и поступках) приводит, по выражению М. Свидерской, к противопоставлению внутреннего мира внешнему, «ставшему окружающей (отчужденной. — В. Л.) действительностью». Сравнительно недавно начали замечать, что помимо интеллектуальных и культурных ценностей гуманизм нес в себе деструктивную для духовности потенцию (от индивидуализма к эгоизму, цинизму, аморальности, безнравственности...).

Новые ценностные приоритеты — свобода совести, корыстный интерес, жажда удовольствий, погоня за успехом..., становясь регулятором поведения (этической нормой), разрушают личность, дестабилизируют общество, делают его неспособным к самозащите. Подтверждение этому — разорение страны интервентами, внутренние политические и религиозные конфликты, нескончаемые междоусобицы...

Характерным проявлением этой тенденции служат претендующие стать новым нравственным кодексом сочинения уже упомянутого Лоренцо Валла, Пьетро Аретино, Джованни Пико делла Мирандола (1463—1494), а также тайное и открытое распространение языческих культов, магии, оккультизма, астрологии... Картина мира не просто замутняется и искажается — она утрачивает целостность и смысл. Но взгляды и позиции этих философов — не вся картина философской мысли.

В эстетизме учений Кеплера и Декарта можно увидеть отзвук гармонического мироощущения Ренессанса.

* Шубарт В. Европа и душа Востока. — М.: Русская идея, 2000. — С. 48.

Как уже было отмечено, в той же работе М. Свидерской говорится об отчужденности внешнего мира, ставшего теперь «окружающей действительностью». Разобщенность, разрыв, драматическое его неприятие или трагическое принятие становятся определяющей характеристикой постренессансной духовности. Позднее антропоцентризм оборачивается крайним индивидуализмом. Освобожденный от «нравственного догматизма» человек не принимает мир других, а если и интересуется им, то исключительно корыстно. Если в отношении внешнего мира гносеологическая эффективность рационализма ни у кого не вызывала сомнений, его вторжение в духовный мир теперь воспринимается преимущественно как деструктивное.

Гуманистический эпикуреизм Лоренцо Валла разительно отличается от представления о «совершенном человеке», к примеру, у того же Альберти. Нравственный идеал Альберти, по сути дела, представляет собой рациональный комментарий к христианским проявлениям блага. Валла же понимает благо как оправданное их нарушение и смысловой негатив. «Добродетель есть себе полезность (т.е. собственный интерес, корыщность. — В.Л.). Все отношения, начиная с семейных, подчинены этому принципу». Систематически обоснованный «нескрываемый эгоизм человеческой природы в силу закона природного самосохранения» приводит к отрицанию смысла любой жертвенности и ее ценности для гармонии духовного мира: «Я не могу в достаточной степени понять, почему кто-то хочет умереть за Родину... Даже о родителях следует думать во вторую очередь, а уж о Родине тем более...»; «Собственная жизнь — наивысшее благо, более предпочтительное, чем жизнь всех остальных людей» (из трактата о «Благе»)*. «Совершенный человек» Кватроченто... — это собрание добродетелей, всесторонняя образованность и развитие всех природных способностей на благо другим, т.е., по сути, — совмещение христианской нравственности с культурной разносторонностью.

Не приходится удивляться, что с такого рода духовным обеспечением Италия чуть ли не два столетия остается разобщенной, безвольной, неспособной к объединению, самозащите и становится легкой добычей соседей.

Эпикуреизм Лоренцо Валлы развивает Никколо Макиавелли (1469—1527). Его цинизм приводит в восторг гуманистически образованную публику. «Самый сильный стимул человеческой деятельности — интерес... Его проявления многообразны, но больше всего он сказывается в желании сохранять

свое имущество и в стремлении к приобретению собственности... Люди скорее простят смерть отца, чем потерю имущества... За собственническими интересами идет забота о чести и почестях»*. В подобных нравоучительных «откровениях» по сути дела уточняется и развивается один из главных программных тезисов гуманизма — преодоление религиозно-нравственной внутренней сосредоточенности христианства и определяющих поведение верующего идей нестяжательства и любви к ближнему.

Стилевой поиск гармонии и мнимая «внестилевая» эволюция искусства

Спорные итоги изучения искусства XVII в., неудачные попытки дать ему стилевое определение вызвали у некоторых историков сомнение в универсальности и плодотворности стилового восприятия истории, а для послебарочной истории — его вообще посчитали неуместным.

В этой связи показательна характеристика и оценка искусства XVII столетия, предложенная Е. Ротенбергом. По его мнению, именно XVII в. выявляет ключевое значение проблемы стиля как характеристики способа существования пространственных искусств. Ключевое положение XVII в. в мировой эволюции доказывается тем, что в этом веке «раскрывается образный потенциал стиловой формы» художественного мышления. Доказательством обнаруженной в этот же момент «неуместности» и «бесполезности» стиловой формы будто бы служит творчество Микеланджело, Тициана, Караваджо, Веласкеса, Рембрандта, Шекспира, Сервантеса... — мастеров первого плана, определяющих лицо эпохи. Происходит какая-то несуразность: в предельном раскрытии потенциала стиловой формы не участвуют главные действующие лица художественного процесса.

Для уточнения своей позиции Е. Ротенберг предлагает еще одно понимание стиля и его признаков: «стиль — это преобладание типологического начала и органическое единство идеального и реального эмпирически наблюдаемого»..., «природа стиля — в воплощении идейно-содержательной программы в устойчивых принципах художественного языка»**. Это определение явно сориентировано на искусство XVII столетия. Но тогда — произведения великих, которые принадлежат «внестилевой линии» — это искусство без «воплощения идейно-содержательной программы в устой-

* Лоренцо Валла. Из трактата «Об истинном и ложном благе». 1431.

* Макиавелли Н. // Избр. соч. — М., 1982.

** Ротенберг Е.Н. Искусство Италии XVI—XVII веков. — М.: Советский художник, 1989.

чивых принципах художественного языка». А это значит, что проблема правильного прочтения произведения снимается и ее замещает свободное интерпретирование. «Строители» бракуют один из краеугольных камней и предлагают заменить его эрзацем или даже удалить из постройки (историко-теоретической системы искусствознания), прочность и разумность которой как раз им и обеспечивалась.

Рассмотрению беспрецедентной теоретической ситуации, возникающей из предположения о начавшемся отмирании стиля, уделено особое внимание в работе А.И. Каплуна «Стиль и архитектура»*.

Каплун задается теоретическим вопросом — «быть или не быть» стилю? За стилевой взгляд на историю вроде бы весь искусствоведческий опыт. И, по мнению автора, стиль всегда был «опорным понятием для истории искусства». Кроме того это понятие давно стало своеобразным ценностным критерием той же истории. А раз так — «может ли искусство быть отделимо от стиля?».

И вообще, как понимать «бесстилевое искусство»? Если по принятому автором определению стиль есть «пластически ценностная форма эпохальной **фигуры развития искусства**», не означает ли тогда бесстилевой взгляд, что дальнейший процесс исторического развития уже этой «фигуры» не имеет? Дело осложняется еще и тем, что, как считают многие исследователи и сам автор, «контуры фигуры и контуры эпохи довольно неопределенны»**.

И тем не менее, по мнению ряда ученых (А. Кантор, М. Сви́дерская, А. Каплун...), бесстилевая концепция Ротенберга имеет право на существование как принципиально «новое толкование стиля» (сам Ротенберг об этом не говорит). Для преодоления неизбежной в этом случае коллизии Каплун предлагает значительно расширить проблему и рассматривать параллельно «стиль эпохи», «культуру эпохи», «стилевое понятие культуры» и «эстетическое мироощущение культуры». Тем самым внестилевая линия как бы переводится в более общий план — из «исторического стиля» в «стиль эпохи» (подразумевается т.н. «эпохальная архитектура фигуры развития искусства»***. Это не совсем ясное расширение при сохраняющейся неопределенности контуров культуры еще больше осложняет проблему. И в дополнение ко всему понятие стиля привычно напрямую связывается с синтетичностью (стиль считается очевидным, когда он охватывает все искусства). Не обна-

ружен синтез, значит, нет и «стилевой фигуры», причем носителем синтетического начала опять же по традиции считается архитектура. А так как исследователи не находят в XVII столетии стилевой согласованности архитектуры с изобразительными и «временными» искусствами, утверждается, что именно здесь исчерпывает себя стилевая концепция истории и обретает жизнь «внестилевое развитие искусства». Оставляя в стороне вопрос о «несинтетичности» XVII столетия (композиционный анализ этого не подтверждает), стоит еще раз обратить внимание на общепризнанную его противоречивость и неоднородность, которым дают различные наименования — «подобное двойной звезде двоестилие», «своеобразие двух несоединимых и неразделимых исторических стилей», «раздвоенная стилевая фигура»... — иными словами все сводится к факту феноменального сосуществования барокко и классицизма.

Эту раздвоенность стилевого развития Каплун считает вполне объяснимой, поскольку «...речь идет о начальной эпохе становления классовой структуры капитализма, и этот процесс протекает в странах Запада неравномерно. Отсюда неоднородность развития культуры, в том числе художественного аспекта этой культуры. Последнее и проявляется, в частности, как раздвоенная стилевая «фигура» двух исторических стилей эпохи в искусстве»*.

На бесплодность и некорректность такого рода (классового) подхода в свое время обращал внимание Г. Вёльфлин. Знание «классовых противоречий» не проясняет формальную фигуру стиля. Но замечательно и симптоматично то, что стили, названные историческими, совместились во времени, и обычное неприятие опыта предшественников в данном случае оборачивается острым полемическим противостоянием.

И эта характерная диалогичность эпохи оказывается еще одним (самым громким и масштабным) доказательством полифоничности общего для нее художественного жизнеощущения. В известном смысле это **знаковый контрапост эпохи**.

Существо кризисной ситуации, состоящей в несогласованности известных дефиниций стиля с реальным творческим процессом (самый уязвимый вопрос стилевого расклада истории искусств), попросту игнорируется в концепции «внестилевой линии», хотя сама несогласованность как теоретическая проблема уже была обрисована еще раньше в работах А. Габричевского и Г. Зедльмайра.

* Каплун А.И. Стиль и архитектура. — М.: Стройиздат, 1985.

** Каплун А.И. Там же. — С. 32.

*** Каплун А.И. Там же. — С. 33.

* Каплун А.И. Там же. — С. 32.

События «исторического значения»

Реформация и контрреформация

Реформацию не без основания считают событием всемирного масштаба, «сопоставимым с... французской революцией». Это хрестоматийное для историософии нового времени безапелляционное утверждение, к тому же претендующее на научную объективность, дважды тенденциозно. Дело в том, что и масштабность, и оценка роли в данном случае подразумевают рассмотрение истории в категориях «прогресса» и «реакции». Сопоставление с французской революцией знаменательно: и в том, и в другом случае для «прогрессивных сил» церковь и христианское мировоззрение непременно были «воплощением реакции». «Прогрессивные» идеи французской революции несли негативно перевернутый смысл евангельских понятий свободы — равенства — братства (в негативе — свобода греха, равенство добра и зла, братство в богоотступничестве и богоборчестве, справедливость как право на произвольное толкование закона). Если иметь в виду сходство по таким позициям, сопоставление не надуманно и, в некотором смысле, оправданно.

Реформация явилась своеобразной репетицией революционных потрясений, завершивших «эпоху просвещения». По своим последствиям это бесспорно крупнейшее событие в истории Западного христианства. Его изучением и осмыслением вот уже без малого четыре столетия заняты историки церкви, католические богословы и прозелиты новообразованных вероисповеданий. Духовный мир барокко без возникшего конфронтационного противостояния двух истолкований веры не только не полон, но и недостоверен. А раз так, то и объяснения стиля, минующие потрясший Европу религиозный конфликт, нельзя считать убедительными. Собственно время реформ охватывает более чем столетний период (с 1517 по 1648 г.), хотя они подготавливались историей XV и даже XIV в. В основном это религиозное движение, к которому вскоре примешиваются политика, социальные интересы, а его идеи захватывают культуру в целом и искусство в том числе.

Но современники, прежде всего, видели в реформации церковную проблему. Историки считают, что реформация имела три направления.

~ Католическое, стремящееся реформировать церковь, держась церковного предания. Такие попытки предпринимались не раз начиная с конца XIV—начала XV в. на соборах и оказывались неудачными.

~ Библейское, или Евангелическое, движение, опиравшееся исключительно на книги Святого

Писания (к нему относят ортодоксальный протестантизм — учения Лютера, Цвингли, Кальвина).

~ Мистическое и отчасти рационалистическое сектантство, верующее, кроме внешнего откровения, данного в Святом Писании, еще и во «внутреннее, его уточняющее и дополняющее».

Обличая пороки папского клира и призывая к «очищению веры от людских выдумок», к «освобождению духа от мертвящей буквы предания», Лютер должен был ощущать себя новым Моисеем. Заражающая патетика его проповедей казалась вполне оправданной, поскольку скандально циничное стяжательство, безнравственный образ жизни, лицемерие пап и их окружения многими воспринимались как «оскорбление верующей совести язычеством», хотя конкретным поводом для написания Лютером его знаменитых тезисов была, поразившая его при посещении Италии, практика индульгенции. Его протест относился ко всей католической системе, уже в Средние века переставшей быть только вероисповеданием и ищущей власти «от мира сего». Впоследствии эта мысль была подхвачена и трансформирована гуманистами. Распорядок воцерковленной жизни стал осуждаться за то, что, по мнению протестантов, налагал свои рамки на всю культуру и социальную организацию средневековых народов. Ему приписали «вредный универсализм», будто бы отрицавший национальное самосознание. Сочувствовавшие протестантизму политики и философы пошли еще дальше, утверждая, что теократическая идея девальвировала, а спиритуалистический догматизм всегда стеснял мысль и тормозил ее движение. Таким образом начатая религиозными реформаторами борьба против католической системы в государственных, общественных и образовательных сферах велась уже не во имя чистоты вероучения, восстановления Библии, требований совести и «исправления» религиозной мысли, а преследовала чисто мирской интерес. И если религиозная оппозиция не смыкалась с гуманизмом, светская оппозиция высоко ценила его призывы секуляризовать мысль и уклад жизни. Особенность Итальянской реформации обычно видят в том, что оппозиция против католической культурно-социальной системы ради человеческих начал интереса и права пошла под знаменем реформированной церкви.

Контрреформация

Понятие контрреформации оправданно только наполовину. Безусловно, бурная активизация римской курии и папского клира в середине XVI в. была ответом на антиклерикальное и антикатоли-

ческое движение протестантов. Ему предшествовало начавшееся «реформирование снизу». Но и сам ответ папства был тоже реформой, только другой направленности и проведенной сверху.

Конфронтационность обеих реформаций очевидна. Одна имела целью разрушить церковь, ссылаясь при этом на будто бы «свободное» и нерегламентированное верование первых христиан, другая была вынужденным, а возможно и намеренным, преобразованием церковного уложения, решительным пресечением произвольных (еретических) толкований христианской догматики. Считается, что реформация снизу будто бы застигла католицизм врасплох. Поэтому и реакция на нее не могла возникнуть сразу. Чтобы ответить на критику и заручиться поддержкой папства, церковь должна была реформироваться изнутри. В науке и по сей день ведутся споры о том, как относиться к постановлениям Тридентского собора (1545—1563) и вытекающим из них практическим контрмерам.

Собор признал безусловным авторитет папы в вопросах веры (непогрешимость понтифика) — шаг рискованный, но, по-видимому, спровоцированный религиозным свободомыслием. По тем же соображениям была введена цензура и составлен индекс запрещенных книг. Принятое на соборе т.н. «тридентское» исповедание веры стало обязательным для всех духовных лиц.

Историческая наука истолковывает значение обеих реформации двояко. С одной стороны, католицизм не пал, а укрепил свою жизнеспособность. Считается, что церковь научилась «приспосабливаться к обстоятельствам и фанатизировать массы», что уже «реакционно», так как в культурно-социальном отношении действия церкви будто бы представляют теологическое и клерикальное подавление независимой мысли и свободы. В подтверждение ссылаются на преследования Дж. Бруно, Дж. Ванини, Т. Кампанеллы, Г. Галилея и... уже упомянутую клерикальную цензуру.

С другой стороны то, что оказалось непосильным для гуманизма — выработать индивидуалистический принцип свободы — удалось реформации (подразумевается свободное понимание верования и религиозность вне церкви). Это ставится ей в заслугу, хотя высказывается сожаление, что те же реформаторы не оценили свободу мысли, возникшую в культуре гуманизма. С гуманистами протестантов сближают секуляризационные стремления (отрицание монашества и безбрачия духовенства, эмансипация государства...). Расхождение — в понимании степени свободы личности (в вопросе реабилитации человеческих инстинктов и этического оправдания поведения, движимого корыстным интересом).

Все события реформации и контрреформации, бесспорно, имеют прямое отношение к духовному миру, а значит, существенны для стилиобразования. Но принятая и в искусствознании, и в исторической науке их оценка сделана без учета того, что они значили для гармонического, художественного жизнеощущения и его стилового воплощения. Девальвация этических норм, свобода мысли, секуляризация как признанный общественный приоритет материальных ценностей над духовными — все это не проходит бесследно и безобидно для сознания. Но смысл происходящего ускользает от современников, а деструктивные последствия (нестроение духовного мира) принимаются за «прогрессивные веления времени».

Многие острые противоречия, реально существовавшие в политических, социальных и экономических сферах, сами по себе не имевшие отношения ни к «порче церкви», ни к гнету папской курии и клира, в сознании людей часто соединялись с вероисповедальным реформизмом.

Это имело место в Испании и Германии, где борьба против притязаний курии велась под знаком секуляризирующих общественную мысль идей гуманизма. Гуманисты буквально схватились за реформацию, повсеместно противопоставляя христианскому мировосприятию объективизм и рационализм античной философии, гражданский пафос римского права, поощряющий свободомыслие и бездуховную целесообразность античной политики. Хотя считается, что итальянский гуманизм был более удаленным от религиозных устремлений реформации.

На поверхности у гуманистов и реформации в самом деле были разные цели: первые будто бы хотели возродить науки и искусства античного мира, вторые — первоначальную чистоту христианской веры. Однако существовали точки соприкосновения. Помимо художественных качеств античного искусства гуманисты увидели в его сюжетах и образах оппозицию морально-нравственному консерватизму христианства.

В свою очередь, ратуя за религиозность без воцерковления, «реформаторы извне» открывали тем самым дорогу свободному толкованию и Св. Писания, и Св. Предания, и Библии, т.е., возможно и неосознанно, приносили в религию особенно дорогое гуманизму понятие «прогресса».

Результаты реформации, т.е. то, что стало ее программным завоеванием, имели значение главным образом для Центральной Европы. Италию реформа захватила краем и с минимальным успехом. Но как центр католицизма, понимая размеры опасности, она приняла решительные контрмеры, предупреждающие апостасийные последствия. А последствия были, и очень серьезные, не только

для соседей Италии, но и для нее самой. Несколько стран фактически оказались вне досягаемости римской курии: историки церкви отмечают резкое оживление мистического и рационалистического сектантства, попытки перерешения догматических и религиозно-нравственных вопросов, появление нетрадиционных направлений теологического мышления, вольномыслие антитринитариев и деистов, т.е. учений, представляющих выход из исторического христианства в так называемую «естественную религию». Одновременно с этим отмечают столь же значительное оживление самого католицизма, поднятие его авторитета ценой переосмысления некоторых догматов, изменения внутренне-церковного уложения и демонстративные расправы с еретиками.

Для духовного мира и его гармонического устроения смысл происходившего заключался в том, что и с той, и с другой стороны делались попытки пересмотреть и поправить «Закон», «Порядок» и «Иерархию» традиционных ценностей в сферах, которым противопоказана модернизация, а любое нововведение равнозначно нестроению.

На какое-то непродолжительное время (оно почти совпадает с периодом активного маньеризма) духовный мир оказался во власти вырвавшихся наружу деструктивных сил. К тому же в известных оценках реформации обычно упускается одно знаменательное для проблемы стиля обстоятельство или особенность ее замысла. Реформа не несла гармонии и не стала художественным жизнеощущением.

Сам инициатор реформы М. Лютер испытывал в конце жизни разочарование и искренне недоумевал — целью было очищение религии от апостасийной практики папского клира, а результатом стал раскол и новое нестроение — «вера ушла из сердца».

Религиозное сознание еще более, чем прежде, стало регулироваться мирскими интересами. Таким образом, многие пореформенные приобретения и завоевания, если взглянуть на них без априорно установленных критериев «прогрессивности» и «реакционности», имели для устроения духовного мира и гармонического жизнеощущения сомнительную ценность. В то время как новый художественный стиль был ценностью подлинной и не подлежащей девальвации.

К истории нестроения

Если реформация и контрреформация — события всемирного масштаба — определяют содержание и направление эволюции в сфере культуры, не менее значительно для истории нового времени и

распространение идей гуманизма. Их отношение к происхождению феномена барокко самое прямое, поскольку именно от столкновения идеологий возникает характерное, контрастное мироощущение, появляются симптомы раздвоенности сознания, вызывающие ностальгическое стремление восстанавить утраченную гармонию.

Этому взгляду противопоставляется материалистическое понимание истории, при котором эволюции духовного мира почти не уделяется внимания, если не считать обычной претенциозной критики прошлых общественных систем и разоблачения религиозных учений.

Настоящие причины духовного кризиса XVII столетия до конца не установлены, однако уже сейчас признается, что многое было предопределено бурной историей папства, наполненной страстями, конфликтами, триумфами и падениями.

Еще со II в. папство унаследовало от римской империи традицию совмещения духовного окормления и имперских властных претензий (*Rontibix maximus*). В какой-то момент, хотя и формально, Западная церковь противостояла еретическим тенденциям, идущим с Востока, провозгласив свою приверженность священному преданию (Никейский символ веры).

Однако следующие несколько веков неустанного расширения и укрепления папства в Европе, в мирском понимании (борьба с Константинополем за верховенство с V по XI в.), вопреки ожиданиям заканчиваются его нравственным, а затем и политическим падением.

Довольно распространенное представление о духовном мире средневекового католицизма как устойчивой гармонии мысли, дела и веры — мало соответствует фактам.

Почти два столетия (после XI в.), когда власть пап узурпируется аристократами и иноземцами, утонченная развращенность, жестокость и религиозный индифферентизм понтификов были губительны не только для клира. Недостойный облик верховного иерарха и его окружения ведет к церковному нестроению и возникновению ереси.

Попытки исправления и возрождения папства (во времена Климента II и Григория VII), его роковой триумф после крестовых походов (при Иннокентии III утверждается идея посреднической роли папы между Богом и человеком), опять-таки вопреки ожиданию, приводят к умалению духовных ценностей и укреплению материального благополучия католицизма, сопровождающегося упадком нравов.

Вместе с тем даже с учетом падений и срывов папство играло важную роль в становлении европейской культуры. Средневековые соборы Италии, Франции, Германии — недостижимые вершины разного архитектурного воплощения духовного

мира эпохи. Готический стиль можно интерпретировать как наглядное подтверждение религиозного эстетизма. Кроме того историки ставят в заслугу папству формирование общеевропейского мировоззрения, умственное воспитание общества, даже стремление к «нравственному совершенствованию», сплочению народов и воспитанию законопослушания.

Но накапливающиеся в руках папства огромные богатства опять приводят к нестроению (несовместимое с духом христианства стяжательство) и становятся предметом богословских споров и поводом для выступлений против социальной несправедливости.

Сложившаяся примерно к XIV в. светская оппозиция церкви в литературе, политике, в социальном и национальном самосознании возымела ужесточенную ответную реакцию (инквизиция, приглашение кондотьеров, попытки церковных реформ — Урбан VI, а в итоге «великий раскол» на 40 лет).

Эта светского характера оппозиционность проникает и в художественную сферу. Плодотворное для готического искусства всегда эстетическое восприятие духовных ценностей христианства, отрешенность, безразличие к интересам «мира сего» теперь подвергаются сомнению. Изменяется представление и о самой гармонии. В ее готической версии обнаруживаются изъяны. Последующее (XIV—XV вв.) восторженное прозрение античной культуры во многом было подготовлено этой оппозиционностью.

Требования церковных реформ возникали не раз. С ними связывали возможность устранения раскола и исправления укоренившегося несоответствия «слова и дела». Но все попытки изменить церковные порядки, как правило, заканчивались безрезультатно.

При Пие II, Юлии II и Льве X авторитет церкви возрастает главным образом за счет превращения религии в средство политической власти и характерной для Высокого Возрождения архитектурно-декоративной патетики. На папский престол приходят меценатствующие гуманисты, тайные и откровенные идеологи ренессансного антропоцентризма. И почему-то сразу же всплывают застарелые пороки: цинизм, безнравственность, разврат, которые маскируют лоском и респектабельностью гуманизма (понтификат Александра VI был назван современниками «Царством Венеры»). С энтузиазмом воспринятые проповеди Савонаролы легли на подготовленную почву накопившегося недовольства и осуждения. Таким образом папство само провоцировало перерастание реформации в протестантизм.

В этих условиях искусство вновь берет на себя задачу гармонизации, вынашивает стиль, вмещаю-

щий всю сложность и противоречивость постренессансной эпохи.

Теперь уже очевидны деструктивные последствия антропоцентризма, гуманистической вседозволенности и «прогрессивной» приоритетности материального интереса. Чувство неудовлетворенности становится хроническим недугом.

В литературе, посвященной истории католической церкви, встречается утверждение, что успех церковных реформ объясняется тем, что они не решали вопроса о религиозной свободе и не затрагивали деспотических властных претензий папства. «Законность» последних действительно была мало понятна верующим. Что же касается столь ценимой гуманистами свободы в вопросах веры, то по существу она означала бы узаконивание боготорчества и ереси.

Лев X цинично называл христианство «прибыльной сказкой». К этому времени гуманизм сделался светской модой, а папа его горячим поклонником, несмотря на язвительные насмешки гуманистов над монашеством и римской курией в целом. При папском дворе почитается не праведность служителей церкви, а внешняя обрядовость.

Но при всем этом было бы ошибкой считать, что папство и клир, как олицетворенная христианская церковность, совершенно девальвировали в глазах народа. Периоды нравственной деградации и падения чередуются с редкими намерениями исправления и покаяния. Первые попытки возродить папство относятся к появлению Оттонов (I-го и II-го).

Были периоды, когда разложению папского двора твердо противостояла монашеская аскеза и именно она была ориентиром веры для простого народа (Франциск Ассизский, Блаженный Августин...). Такое же отношение было и к ранним гуманистам — убежденным адептам христианства. Буркхардт замечает по этому поводу, что склад жизни гуманистов, например, Витторио да Фельтре (1397—1442) был обыкновенно таков, что только сильнейшие нравственные натуры могли пройти этот путь, не покоряясь вредным влияниям. И тем не менее у того было много учеников и последователей.

Под занавес ренессансной эпохи на папском престоле появляется Пий V (1566—1572) — ревностный реформатор, аскет и борец с ересью, не только преобразовавший церковь в духе Тридентского собора, но восстановивший ее авторитет собственным примером. В соблюдении благочестия, в строгости нравов духовенства и в публичном унижении папского достоинства он превзошел своих предшественников (понтифик часто и охотно участвовал в массовых молитвенных обращениях, ходил босой в религиозных процес-

сиях и требовал от клира личного примера нестяжательства). Эти, хотя и немногочисленные, факты поддерживали надежду на духовное возрождение и скорую новую стилевую гармонию духовного мира.

Идеи — жизнеощущение — стиль

Имея в виду духовный мир XVII столетия, большей частью обращают внимание на события и явления, касающиеся сугубо интеллектуальной сферы (философские идеи, социальные концепции, научные открытия, а также вырастающие на их основе этические и эстетические представления).

Этот духовный мир очень узкого круга людей мало известен, а иногда совсем неизвестен широкой публике, не проявляющей интереса к обсуждению малопонятных материй. Получается, что стиль как художественное мироощущение — привилегия избранных, а к проблеме стиля придется подходить с «классовых позиций». Б. Виппер считает возможным говорить об аристократическом и демократическом — «плебейском» — барокко, подразумевая прогрессивность последнего и реакционность первого. И хотя для этого имеются определенные основания, социологизированный подход уводит в сторону и не позволяет понять художественные вопросы стиля. Но есть проблемы Духовного мира, жизненно важные для всех без исключения — это религиозно-исповедальные и морально-нравственные ценности. И все, что происходит в этой сфере сознания, никого не оставляет равнодушным и помимо воли и желания складывается в характеризующее эпоху жизнеощущение, к которому и обращен стиль.

Барокко особенно выразительно передает особенности духовного мира современников — именно в контексте религиозно-нравственных вопросов и «философский взрыв», и «великие научные и географические открытия», и все прочие характерные приметы жизни того времени становятся идейной подоплекой стиля.

Самые громкие мировоззренческие события — реформация и контрреформация — завершают длительную историю поиска духовной гармонии и ее произвольных интерпретаций. И в готическую (средневековую), и в ренессансную, и в барочную эпохи все происходящее в культуре, политике и социальной сфере всегда прямо или косвенно получает церковно-религиозную интерпретацию.

Б. Виппер с сожалением отмечает, что реформация в Италии сильно повредила прогрессу, так как была воспринята как угроза вере и потрясение

основ духовного мира. Вопросы веры и церкви всегда были на первом месте, и через них самые широкие слои населения Италии оказывались сопричастными разнообразным и подчас очень сложным проявлениям интеллектуальной жизни (богословской, философской, научной и эстетической мысли). Именно в церковном преломлении, в религиозном сознании идеи гуманизма, античная философия, наука, эстетика и этика, хотя и в неизбежно адаптированном виде, становятся достоянием всего населения. А искусство всегда настолько тесно завязано с религиозным сознанием, что и сама религия воспринимается эстетически. Поэтому все изменения стиля невольно кажутся вмешательством во внутренний мир с еще не ясной целью. Отсюда хорошо известный вкусовой консерватизм публики.

Большинство художников Кватроченто не принадлежит к культурному или интеллигентному слою общества. Почти всегда это люди из простого народа, дети ремесленников из сельских мест, часто малограмотные. Они открывают и внедряют новую красоту помимо и без влияния на их творчество ученых-гуманистов. По их глубокому убеждению, от созерцания прекрасных произведений человек становится лучше. Позднее приходит сознание, что и для создания прекрасного необходимо самосовершенствование и разносторонняя образованность. В дальнейшем эта программа пересмысливается двояко: либо с упором на религиозно-нравственное совершенствование, либо в стремлении к наибольшей раскрепощенности от этических и эстетических ограничений.

Как и Ренессанс, барокко представляется радикальным поворотом, новой стилевой идеей, решительно порывающей с прошлым. Не случайно Г. Вёльфлин так продуктивно строит свою стилевую дефиницию на барочном опровержении ренессансных художественных форм. Наверное можно было бы показать аналогичную конфронтационность готики и Ренессанса, что уже не раз отмечалось историками искусства.

Устроение и нестроение духовного мира

Состояние духовного мира во многом характеризуется соотношением мистически переживаемого и рационально объясняемого. В XI в. остро обсуждается вопрос: оправданно ли для христианина применять правила логического рассуждения к таинствам веры, т.е. нужна или не нужна философия. В конце готической эпохи этот вопрос снимается с обсуждения. Рациональное истолкование Духовно-

го мира входит в богословский обиход. Еще у Блаженного Августина (354—430) возникает мысль о моральном прогрессе. Он связывает герменевтические способы толкования «знаков» Святого Писания со свободными науками (риторикой, диалектикой, музыкой, математикой) и считает, что они полезно дополняют мистическое знание. Ренессансное и барочное мироощущения находят в этой мысли оправдание своих стиливых изобретений.

Как образец незамутненности и мудрого устроения духовного мира большое влияние на современников имело учение Бонавентуры (1221—1274) — монаха, канонизированного католической церковью. Он был убежден в возможности объединения усилий разума и веры в постижении Бога без каких-либо компромиссов и утрат смысла. Мистический путь познания, в котором разум опирается на веру, особенно привлекателен для мистически настроенного художника, ищущего образ «царствия не от мира сего». Однако сама готическая гармония и тем более ее стиливое воплощение даются большим духовным напряжением и усилиями художественной воли.

С примиряющим мысль и мистическое чувство учением Св. Бонавентуры соседствует аскетическая нетерпимость ко всему мирскому кардинала ди Сеньи, ставшего впоследствии папой Иннокентием III (1198—1216). Это тоже духовный мир готики или, вернее, его «праворадикальная» разновидность.

Самым сложным для готического сознания остается вопрос доказательного постижения вероучительных божественных откровений. На нем сосредотачивается богословская мысль. Считая недостаточной традицию комментария и малопригодным гносеологический опыт античной философии, Средневековые разрабатывают метод схоластики, которая накладывает отпечаток на всю культуру, включая искусство, науку и религиозное мировоззрение.

Но это не значит, что ее принимают все, и что ее выводы бесспорны. Николай Кузанский (1401—1464) видит большую полезность для богословия естественных наук (математики, геометрии...) и широко использует философский опыт неоплатоников.

Ему же принадлежит очень важная для ренессансного и послеренессансного искусства мысль: «Бытие Бога в мире есть не что иное, как бытие мира в Боге». Каждая стиливая система дает этой мысли различное истолкование в соответствии с собственным представлением о выражении гармонии. И все же несмотря на усилия схоластов доказывать правильность своей постановки теологических проблем и способа их решения в самое бого-

словие проникают философская мысль и эстетические представления античного язычества.

Фома Аквинат (1225—1274) выстраивает стройную систему христианской теологии с привлечением аристотелевских понятий и категорий и пытается философски аргументировать истинность Божественного откровения. Характерное для католического богословия стремление рационализировать Богопознание нередко оборачивалось ревизией христианского вероисповедания. Позднее в сочинениях флорентийских неоплатоников — Георгия Гемиста Плифона (1355—1452), Марселио Фичино (1433—1499...) возникает идея органичного совмещения античного и христианского мироощущений. Поначалу Плифон, будучи страстным энтузиастом возрождения античной культуры, вводит в богословский обиход языческих богов, олицетворяющих, по его мнению, философские понятия и категории и играющих роль посредников между универсумом и людьми. Одновременно Марселио Фичино выдвигает идею «Всеобщей религии», тут же осужденную церковью как ересь. Развивая пантеистические воззрения гуманистов он приходит к убеждению, что нехристианские религии (включая многоликое восточное и западное язычество) укладываются в планы Божественного провидения.

Платоновская теология, утверждающая бессмертие души, в сочетании с пантеистическими идеями гуманистов и философским допущением «Мировой Души», разлитой повсеместно, кажутся Фичино достаточным основанием для утверждения, что все известные религии есть различные проявления единой религиозной линии. Увлеченный открывающейся беспрецедентной возможностью свободного потребления богословием античного и азиатского духовного опыта, он фактически оставляет без внимания легко предсказуемые разрушительные последствия своего эклектического синтеза, ведущего к размыванию христианского вероучения и утрате мистического жизнеощущения готики и ее стиливого выражения гармонии. Гуманизм это ощущение отвергает, и теоретики стиля уверены, что оно уже никогда не понадобится искусству. Но феномен барокко опровергает эти прогнозы.

«...все сие испытывается разумением
сердца (cordis intellectu)»

Скотт Адам*

Готическое жизнеощущение в целом обращено к познанию Бога и признает главной ценностью сопричастность Божественному Откровению через Веру.

* Скотт Адам. «О трехчастной скинии». Из трактата XII века.

Пребывание в Боге, принятие Божественной Благодати подразумевает прописанные в законе и заповеданные Спасителем нормы поведения и взаимоотношения людей. О любви к Богу свидетельствует любовь к ближнему. Христианскому религиозному мировосприятию присуще ощущение сопричастности, соучастия в Благодати, проявляющееся в сопереживании ближнему. Это жизнеощущение по своей природе и смыслу — многоголосно. (Я не один в мире, и мое бытие определяется любовью к ближнему как к самому себе). Отсюда соучастие и сопереживание судьбе ближнего.

Если говорить о найденном готикой стилевом принципе этого жизнеощущения, то он может быть определен как особого рода полифонизм (аналогичный средневековой музыкальной полифонии «линейного письма»). Но это лишь самый общий план рассмотрения. При приближении появляется необходимость уточнений и дополнений.

В мышлении и жизнеощущении готического художника обязательно присутствует момент **умозрительности**, искусно препарированный и формализованный схоластикой.

Поскольку это жизнеощущение подпитывается повседневной обращенностью к «предмету» веры (выраженному в Символе веры), который не может быть списан с натуры, поиск готической красоты и стилового воплощения духовного мира направляется на сопереживание (в противоположность созерцанию и изобразительности, которые и подлежат структурно-композиционному оформлению. В каком-то смысле полифоническое жизнеощущение и умозрительные материи взаимообусловлены.

Если ренессансный художник почти апологически обращен к культуре античности, забывая или пренебрегая ее языческой подоплекой, то вероучительные знания и стиловое воплощение духовного мира готики к ней принципиально оппозиционны.

Сознвая себя первооткрывателем новой гармонии, готический художник тесно переплетает творческий процесс с методологическими вопросами схоластического мышления. Но при этом сама схоластика обретает строгость метода благодаря усвоению опыта античной философии.

Обращенный к Богу схоластический рационализм богословской концепции Фомы Аквината, ставший официальной доктриной римско-католической церкви, завершает долгое строительство духовного мира «готического» человека, утверждающего свое превосходство над язычеством.

Духовность средневекового жизнеощущения позволяет замечать случаи несовпадения пиков стиля с периодами общественных взлетов. Да и для искусства Ренессанса эти совпадения далеко не очевидны*. Совершенные образцы стиля часто

приходятся на смутные времена. В готическую и в ренессансную эпохи духовные нестроения не совпадают по времени с мирскими конфликтами (столкновение интересов папства и светской власти...). Но случается и так, что в наиболее неблагоприятные для церкви времена богословская мысль и уровень духовности много выше, чем во времена преуспевания папства.

Стиль косвенно и не вдруг реагирует на эти колебания, спады и подъемы, но не как сейсмограф, поскольку его «сверхзадача» — найти способ гармонизации, соответствующий мироощущению (Духу времени), а оно продолжительно и устойчиво, несмотря ни на что. Еще одна особенность готического полифонизма — он воплощает духовный мир редкой целостности и стабильности.

Средневековые не знают барочной драматизации факта нестроения, но его духовный мир уже неоднороден и полемичен.

От ренессансного мировоззрения к барочному жизнеощущению

Структурно-психологическая диспозиция — композиционный принцип стиля

Вопреки убежденности в превосходстве и перспективности нового, свободного от «средневековых предрассудков» мировоззрения, кризис гуманизма наступает поразительно скоро. Какие-то несколько десятилетий нарастающего подъема, самоутверждения — и спад. В этой скоротечности и кратковременности есть что-то роковое, изначально предопределенное.

Нечто похожее и тоже вызывающее недоумение происходит и с авторитетом католической церкви. Блестящие понтификаты Пия II, Юлия II и Льва III сменяются реформацией и контрреформацией.

На самом деле оба тектонических сотрясения, поразившие культуру и религиозный духовный мир, на которые активно реагирует искусство, назревали давно.

Если справедлива остроумная реплика Я. Бурхардта о том, что «Ренессанс уже давно стоял у дверей», не менее справедливо заметить, что барокко занимал очередь еще раньше.

Все более и более воздействуя на сознание и утверждаясь в мире духовных ценностей, логиче-

* Время творчества Браманте и Рафаэля — это момент величайшего кризиса буржуазной культуры. С середины XV столетия буржуазная государственность Италии фактически сходила на нет. Все разваливается. Макиавелли мечтает о тирании, Лев X и Юлий II, вместо продолжения политики объединения, вводят в Италию иностранные войска.

ский рационализм, в итоге, начинает противопоставлять себя вероучительному познанию Бога. Как следствие, исчезает ощущение мистической сопричастности Божественной гармонии, а взамен возникает пространственная отчужденность и бесстрастный объективизм суждения. Духовное зрение, обращенное прежде во внутрь и не искавшее объяснений, заменявшее понимание сопереживанием, теперь переориентируется на внешний, реальный мир, которому бесполезна умозрительность. Одна из существенных подробностей совершающегося переустройства заключается в том, что дистанцированность и объективизм прямо связаны с антропоцентрическим мироощущением. Отсюда потребность в новой системе (модели) художественного пространства, соответствующей стороннему и безучастному взгляду. Осознав эту потребность Кватроченто «изобретает» линейную перспективу.

С освоением перспективы будущий стиль получает сразу два приобретения: возможность увидеть целое и объективную достоверность восприятия (нового видения).

Целостность осознается Ренессансом как задача и самая насущная композиционная проблема. Проблема — это нахождение закона, на основе которого многообразие становится единством. Закон «откапывают» в руинах императорского Рима. Брунеллески и Альберти принимают из рук античных мастеров ордерную тектонику и дают ей новую жизнь, дополняя ордер идеей перспективы (т.н. условно-изобразительная тектоника).

А задача состояла в том, чтобы, научившись видеть и расчленять целое в природе, перенести этот опыт в творческий процесс, т.е. заимствовать у природы способ гармонизации.

Эта самобытно понятая ордерность означала не только логику архитектурного взаимодействия частей целого, но еще и язык, на котором можно сказать главное о новом жизнеощущении.

Сторонний взгляд и ордерное (архитектоническое) мышление фактически задают новое стилевое выражение гармонии. Но параллельно происходит переустройство духовного мира. Теперь всему в нем пытаются найти доказательное объяснение. Однако реорганизация не распространяется на нравственный закон и самое вероучение — и то, и другое осознается как первоисточник гармонии, от него и сама потребность гармонизации.

Для Альберти высокая нравственность не менее ценна, чем широкая образованность и развитие способностей, заложенных в человеке. Личность, совмещающая в себе многие благоприятные для нее и других достоинства (нравственное поведение, разносторонние знания, доброту, честность,

трудолюбие..., даже физический атлетизм), врожденные или благоприобретенные волевым усилием, при условии их гармонической пропорциональности воспринимаются как художественное произведение, целостное и закономерно построенное.

Казалось бы это всегармонизирующее ордерное мышление вкупе с опорой на научные знания должно было бы подавить или крайне ослабить мистическое религиозное переживание. Но этого не происходит — традиционная эстетизация религии как бы срабатывает в обратном направлении.

Новая манера видения, открывающая не замечавшуюся ранее красоту (закономерное устройство реального мира), обращает взгляд к Творцу и тем питает религиозное чувство.

«Божественная комедия» Данте поражает молодого Брунеллески выверенной до деталей архитектурной. Он специально изучает ее как манеру видения и эталон нового стиля. Если в поэтике Петрарки явно доминирует неконтролируемое чувство, лирическое переживание без ясного плана и рациональной построенности целого (Буркхардт замечает у него склонность к сентиментальности), творение Данте — строго ордерная конструкция, первая стилевая версия ренессансного мироощущения, сближающего художественный опыт античности и христианства. Ничего не декларируя и не теоретизируя, он задает тональность и направление всему последующему развитию.

И государство, и война, и политика, и частная жизнь, и, наконец, сам духовный мир — все становится искусством. Альберти в своих трактатах гармонизирует все, что попадает к нему на глаза. Гуманизм пока в стороне от новой художественной устремленности. Лидеры нового искусства не видят в нем для себя пользы, а знатоки античной литературы и философии считают, что творение Данте годится для того, чтобы «заворачивать купленную на рынке рыбу».

Обретая в открытии перспективы ощущение дистанцированного восприятия, при котором удается охватить и закономерно представить целое, «ренессансный человек» обогащает свой внутренний мир обретенной способностью во всем находить закономерность и обустроивает его примерно так, как это сделано в «Божественной комедии» — из сплава христианства и античной культуры, в согласии разума, чувства и веры.

В сравнении с неспешным Средневековьем все совершается с непривычной быстротой. Стиль еще не успел стать традицией, а его уже не признают своим.

Ситуация заметно осложняется и драматизируется, когда в искусство и во внутренний мир

проникают идеи гуманизма — не с тем, чтобы стать идеологическим обеспечением стиля, а чтобы перестроить, а точнее, расстроить найденную гармонию.

Что значит кризис гуманизма? То ли он себя исчерпал, то ли его прервали, то ли он проговорился о своих подлинных намерениях — и это на всех подействовало отрезвляюще.

Кризис наступает, когда духовный мир начинают подгонять под идею антропоцентризма и одновременно оправдывать и культивировать наклонности, забракованные в религиозном сознании как пороки (себялюбие, эгоизм, лицемерие, честолюбие, стремление к наживе и наслаждению, животные инстинкты...). В христианстве это верные признаки духовного нестроения. Из забракованного материала ни при каком раскладе или комбинациях не возникает гармонического мироощущения. И тем не менее художник проникается доверием к гуманизму, поскольку для всех непререкаемым авторитетом остается искусство античности.

Там при сходном свободомыслии (которое отцы церкви считали деструктивным), была возможна гармония — и какая! — пронизывающая весь античный культурный Космос. Невольно возникает мысль, что искусство и стиль могут существовать вне нравственного закона.

Однако здесь упускается из виду тот факт, что античный духовный мир ничего не знает о своей «поврежденности» («первородном грехе»). У Платона «бессмертная душа» не стремится к исправлению и очищению. Это гармоническое жизнеощущение до восприятия Истины.

Всецело попадая под влияние античной культуры и не имея сил противиться гармонии и целостности ее духовного мира, гуманизм пробует переплотиться, войти в роль непосвященных, «неведущих, что творят», т.е. отказаться от своего знания о «поврежденности» и указанном пути «исправления». Гуманист без сожаления разыгрывает античного человека и обретает его духовную гармонию ценой отступничества. При такой самоидентификации и очевидной ущербности (из-за игнорирования духовного опыта христианства) гуманистическое мировоззрение не могло претендовать на выражение Духа времени, а тем более получить стилевое воплощение.

До этого поворота в сфере искусства наследование происходило вполне естественно, без жертв, надрыва и покушений на нравственные ценности.

Античный катарсис, как оправдание и цель художественного переживания, близок ренессансной убежденности, что созерцание прекрасного произведения непременно делает человека лучше.

В постренессансный период во внешний мир уже не вглядываются, не ищут в нем закономерно-

стей. Культуру потребляют для личного удовольствия. Стремление художника превзойти других, выделиться любой ценой приводит к тому, что он перестает заботиться о гармонии, становится неразборчивым в средствах, руководствуясь ничем не сдерживаемой фантазией.

Маньеризм дебютирует как гримаса стиля. Он начинает с искажения перспективы, ордера и пропорциональности и превыше всего ставит новизну и парадоксальность. Его можно истолковать как вынесенное вовне внутреннее нестроение.

Мистическому религиозному переживанию почти не остается места. Его теснит не знающий христианского смирения и нравственной аскетики, уверенный в правоте своих естественных инстинктов языческий мир. Библейская и Евангельская тематики сохраняются, но трактуются с нарочитой неканоничностью и по большей части в антураже античного мифа.

Дворжак ошибочно посчитал маньеристами Микеланджело и Тинторетто. Эти художники действительно «вспышка идеализма», но вовсе не краткая и не в промежутке «между материализмом Ренессанса и барокко». И в Ренессансе, и в барокко духовность не исчезает. Другое дело ее понимание и способ выражения. Мир предшественников Микеланджело по своему устройству, безусловно, гармоничен, но не в русле жизнеощущения христианства. Гармонию, к которой стремится Микеланджело, нельзя представить помимо мистического переживания. Он раньше и острее других ощутил недостаточность и односторонность ренессансного жизнеощущения, но в отличие от тех же маньеристов, увлеченных ниспровержением, преувеличением и искажением, начал исправлять.

Замечательно, что Микеланджело и маньеризм почти соседствуют (из-за этого много путаницы). Трудно сказать, насколько взаимополезно. Но оба вызваны к жизни одной и той же причиной. Скорее всего это разные реакции на ситуацию, названную «кризисом гуманизма».

Уже в сочинениях Дж. Пико делла Мирандола (1463—1494) свободная воля оправдывает все. Отход от этической позиции ранней стадии гуманизма разительный. Там в представлении о «совершенном человеке» утверждается необходимость дружбы, любви, служению общему благу. В этом видят содержание и смысл бытия. Здесь — этически оформляющийся эгоцентризм, признающий исключительно личный интерес и удовольствие.

Рушится только что найденное ренессансным художником новое стилевое выражение гармонии. И теперь из-за внутреннего нестроения уже не замечается внешняя красота. Отсюда духовная разобщенность и ее драматическое переживание —

дисгармоническое жизнеощущение (духовное неблагополучие).

Эстетика этого времени тоже симптоматична. Маньеризм находит красоту в неправильности, необычности, парадоксальности и противостоит гармонии. На самом деле пафос отрицания и неприятия предполагает обязательное присутствие в композиции, хотя бы в виде цитат, прежних, отвергнутых образцов («правильных» форм), которые маньеризм категорически отказывается признавать современными. Без самих порицаемых примеров критика была бы безадресной и неубедительной. Таким образом внутри композиции завязывается полемика, а затем приходит понимание, что на самом деле полемичность, а не деструктивность, — главный козырь новой манеры. Именно наглядная конфликтность производит нужное, «шоковое» впечатление. С этого момента протестное художественное движение начинает претендовать на стилевое выражение постренессансного Духа времени. В нем угадываются признаки неожиданной и совершенно незнакомой организованности.

Полную ясность и стилевую определенность приносит композиционная реформа Микеланджело.

Понять причины, побудившие его строить новую стилевую систему, непросто. Кто объяснит интуицию гения? Но если прислушаться к тому, о чем говорят сочиненные им композиции, можно получить представление о цели и о проблемах, которые возникали по мере продвижения к ней. Его цель — не заземленная гармония гордого своей самодостаточностью антропоцентризма (унаследованное от античности «познай самого себя...»), соответствующая монологическому мироощущению, а сопричастность всепримиряющей гармонии («возлюби ближнего как самого себя...»), означающая диалогическое (многоголосное) восприятие мира. Это ощущение сопричастности обретается в мистически-религиозном переживании, которому должна отвечать новая стилевая форма. Микеланджело видит свою задачу в выправлении ставшего для него очевидным стилевого перекоса (как уже говорилось, эту аномалию неточно назовут «кризисом гуманизма»), а еще точнее — проблема в отыскании способа композиционно выразить «выправленное» жизнеощущение. Микеланджело связывает его с «контрапостом» и кладет новый принцип в основание полифонической выразительности барокко. Композиционная техника его полифонизма самобытна и разнообразна. Но главным и обязательным всегда остаются контрапост, диалогическое пространство и метафора (у Микеланджело и Гварини часто связанная с антропоморфной образностью). В сравне-

нии с готикой особенность барочного стиля в том, что полифонический принцип накладывается на ордерную тектонику Ренессанса, доминирует, но не отменяет объективно полезных открытий героического Кватроченто.

Перспективу сначала утрируют, потом приспосабливают, а когда «изобретают» самобытное барочное пространство, тут уже совсем перестают ее избегать. Тинторетто и Гварини находят возможность сосуществования обеих систем.

То же самое и с ордерностью. Полифонизм пускает ее в дело, но только на вторых ролях. Накопление такого рода композиционного арсенала можно наблюдать в архитектуре, живописи, театре и в музыке. В синтетических искусствах барочная гармонизация — неотразимо убедительна. Гуманистическое жизнеощущение пройдено. Что-то унаследовано, но главное — устранена опасная для духовного мира деструктивность. Вклад маньеризма очень противоречив, но без его крайностей навряд ли возможен и сам барокко. Это пограничная область, на которой действуют разнонаправленные притяжения. Леонардо, к примеру, тяготеет к гуманистическому жизнеощущению, Микеланджело от него удаляется и становится родоначальником нового стиля («отцом барокко»). Маньеристов не устраивают оба направления, и они ищут третий путь. И все это искренне, принципиально, полемично.

Психологическая диспозиция барочного жизнеощущения такова: умозрительно проникая за условную «картинную плоскость» и представляя себя заинтересованным соучастником, барочный «зритель», казалось бы, должен лишиться всех преимуществ взгляда со стороны (охват целого, внутренние связи, понимание смысла увиденного), т.е. фактически перестать быть зрителем. Но благодаря ренессансной выучке правильно (закономерно) воспринимать мир, впечатление сопричастности не бывает полным. Даже в полифоническом пространстве, провоцирующем постоянную смену точек зрения, удастся контролировать собственное художественное переживание.

В неразберихе венецианских карнавалов барочной эпохи эффект перевоплощения почти буквальный (М. Бахтин считает карнавальность делом полифонического жизнеощущения).

В представлениях комедии дель арте на площадях итальянских городов эффект уже контролируется, хотя зритель вот-вот может стать соучастником. В операх Монтеверди достигнута гармоническая пропорция обоих жизнеощущений.

Тинторетто и Веронезе сделали перспективу инструментом полифонического ансамбля картины, а Борромини и Гварини нашли способ совместить, казалось бы, несовместимые впечатления «изнутри—снаружи».

Нечто похожее происходило с религиозным жизнеощущением. Полифонизм способствовал возрождению мистического переживания (в барокко излишне экзальтированного). Настроенный на сопричастность и диалогическое восприятие стиль до такой степени приблизил библейскую и евангельскую историю, что она почти утратила присущую ей эпическую приподнятость. История стала слишком похожа на факт современной жизни, в котором теперь надо было прозревать всечеловеческий масштаб. Лучше других эта актуальность удалась Караваджо.

Даже сам его реализм воспроизведения действительности («натурализм», в котором его упрекали современники) предопределен барочным полифонизмом.

Таким образом психологическая диспозиция духовного мира барокко оказалась очень важным звеном, связывающим формальные вопросы стиля с современным ему мироощущением.

Барочная парадигма и барочная форма

Барокко не разрешает противоречий духовного мира, а представляет новую вариацию гармонии, соответствующую изменившемуся жизнеощущению. В каком-то смысле — это упрек ренессансной эстетике в односторонности, хотя правота барокко тоже относительна, т.к. потенциально он тоже односторонен. Но до следующего духовного нестроения он оправдан и продуктивен. К тому же этот стиль уникален — он явно превосходит другие стилевые эпохи типичной для него экспрессией и чрезмерностью художественного переживания. Принято считать, что стиль отвечает на веление времени. Однако реальная история стиля не так прямолинейна — стиль опережает и даже предсказывает будущее состояние духовного мира. Он по-прежнему остается проекцией духовного мира вовне, но гармония этого мира уже пишется под его диктовку.

Невольно напрашивается аналогия с высказанной А. Габричевским мыслью о том, что несостоявшееся социально-политическое объединение Италии, остро переживаемое Данте (и в изгнании он призывал соотечественников сплотиться во имя любви к Родине), практически осуществилось только в искусстве, как повсеместно утвердившийся художественный стиль.

Спустя несколько десятилетий барочная версия гармонии вновь противостоит духовному нестроению и разобщенности общества.

Если во времена Брунеллески—Рафаэля—Браманте художественное восприятие реального мира непременно подразумевает перспективу, в эпоху

Микеланджело—Тинторетто—Гварини композиционными приоритетами становятся контрапост и диалогическое пространство. Это перевооружение означает еще более решительный поворот к полифонической манере. Монологическую выразительность сменяет диалогическая. И в том, и в другом случае стиль служит своеобразной гарантией целостности (ансамблевости) всей художественной продукции.

Уже упоминавшийся «философский взрыв» правдоподобен, но не в том смысле, что философия вдруг стала точной наукой и ей удалась более совершенная картина мира. Взрыв означал, прежде всего, саморазочарование. Стала очевидна уязвимость привычной физической картины мира. Возникли сомнения и в полезности самой философии, поскольку новые знания, противоречащие некоторым ее основополагающим положениям, оказались неопровержимыми. Философская мысль резко переориентируется на точные знания и, сама того не подозревая, утрачивает самостоятельность (предмет и метод), а от этого пропадает желание и способность гармонизации. Ее вопросы становятся более скромными, а ответы, хотя подчас и сенсационные, не складываются в целостную картину.

Гармоническое единство вырисовывается в том случае, когда в заботу о создании целостной картины мира привносится эстетический момент (И. Кеплер, Р. Декарт, Г. Лейбниц) или религиозный (Б. Паскаль: «Мы познаем истину не только разумом, но и сердцем»). И для Платона, на которого ориентирована ренессансная и барочная теоретическая рефлексия, целостная картина мироздания обязательно представляла эстетическую ценность.

Б. Спинозе и Т. Гоббсу, убежденным атеистам, такая интегральная задача непосильна. Ф. Бэкон, в задуманной им программе «Великого восстановления наук» и в «Новом органоне» (в его главных сочинениях), сосредоточил внимание на разоблачении существовавших «философских призраков», а в конструктивной части сформулировал методическое руководство к истинному знанию — «...исходить из существования всеобщей божественной закономерности и дробить, раскладывать природу для изучения конкретных процессов и явлений...». Расчленение нужно для выявления простого и открытия закона. Метод всецело оправдывал себя, если прилагался к изучению фрагментов, но не давал понимания целого и ответа на вопрос: откуда взялось «всеединство».

«Всеобщая систематизация» не состоялась, возможно, по той причине, что для философского построения гармонической картины недостаточно одного точного знания, допускающего только естественно протекающие процессы.

Зарегистрированный некоторыми историками XVII столетия «философский взрыв» предполагал радикальную смену курса. А ее не было. Реально были попытки уточнить, приспособить, выправить и, как крайность, хотя бы декларативно порвать с философской традицией.

Вообще прямое соответствие стиля идеологической программе вещь труднодоказуемая и столь же трудно опровержимая (из ряда бэконовских «призраков»).

Антропоцентрическое и стилевое мироощущения Ренессанса во многом не совпадают. Раскрепощенное самосознание гуманистов программно исключает всякую преемственность с готическим мироощущением. По этой причине отвергается и художественный опыт готики. В искусствознании существует убеждение, что дисциплина ордерного мышления и перспективный образ пространства всецело прерогатива ренессансного стиля.

На самом деле все и сложнее, и органичнее. Зачатки перспективы можно обнаружить уже у Джотто и Т. Гадди. Строители Пизанского собора, Флорентийского баптистерия и собора Санта Мария дель Фиоре знали и даже ценили ордер, но считали, что одного его присутствия мало, чтобы здание выглядело красивым. В средневековой полифонической композиции участвовал и ордер, но до Ренессанса он не был стилевым принципом. В то же время условно-изобразительная тектоника Ренессанса — компромиссное и противоестественное (нерациональное) совмещение стены и каркаса — заимствована у готики. Арка, опирающаяся на колонну, без чего трудно представить типичную постройку Возрождения, тоже противоестественна. Разрешение на такого рода архитектурную несоразмерность получено опять же от готики.

Средневековыми философами и богословами задолго до Фомы Аквината, Николая Кузанского и Джанотто Манетти приняты на вооружение правила логического мышления, разработанные Платоном и пифагорейцами. Более того, для постижения божественного откровения привлекается античная диалектика. И выходит, что неоплатоники при дворе Медичи в некотором смысле традиционалисты.

Средневековая крестово-купольная базилика — наглядный образ «Града Небесного» и внутреннего мира готического человека — спокойно и естественно наследуется новым стилем, несмотря на принципиальный разворот всего искусства к реальной действительности.

Таких фактов достаточно много, и они говорят о том, что хрестоматийная конфронтация гуманизма и религиозного сознания не распространялась на сферу искусства. Религия, воспринимаемая эстетически, оставалась для художника авторитет-

ным подтверждением особенно важной для него мысли о связи закономерности с красотой, т.е. свидетельствовало, что новое мироощущение, исповедующее гармонию реального мира, не противопоставлено религиозному сознанию.

На рубеже Ренессанса и барокко обстановка резко драматизируется. Философские воззрения Макиавелли, Л. Валлы, Марселио Фичино, Помпонации (1462—1525) по сути дела являются открытым вызовом религиозному сознанию. Чуть ли не все нравственные императивы христианского мира оспариваются как несоответствующие эгоистическому интересу «свободной личности». Рушится традиционная уверенность в непреходящей ценности нравственного закона и благодатной целесообразности бытия, а вместе с усиливающимся скептицизмом возникает ощущение неполноты и даже ущербности самой гуманистической парадигмы. В архитектуре и живописи смута и нестроение особенно наглядны — атектонизм, диспропорция, пренебрежение перспективой вплоть до ее отрицания, склонность к патологическим образам... В этой ситуации, как это ни странно, именно в искусстве предпринимаются энергичные меры для выхода из кризиса.

Полифонический принцип приблизил художественное жизнеощущение к религиозному сознанию, фактически вернул ему утраченную было духовность. В этом смысле барокко естественно и исторически оправданно. Однако католицизм увидел его иначе, своекорыстно. Монополюльно ангажируя новую стилевую выразительность, папство считает допустимым эксплуатировать ее на пределе возможностей (страстность, экзальтация, экзатичность, триумфальный пафос...). В этих эффектно и театрализованно выраженных проявлениях духовный мир католического барокко далек от готической аскезы. Духовность в барочной редакции часто странным образом соседствует с эротической чувственностью и мифологизмом. Трудно сказать, то ли это сознательная уступка секуляризованному сознанию, то ли укоренившийся духовный недуг. Но одновременно с клирической трактовкой стиля им утверждается новая художественная правда, эстетически возрождающая искреннюю ностальгическую духовность (художественный процесс, идущий от Микеланджело и Бернини к Тинторетто, Веронезе, Караваджо...).

Реформа Микеланджело представляет собой гениально найденный способ восстановления исчезающей гармонии. Конфронтационное, противоречивое в композиции, прежде эстетически противозаконное обретает свой смысл, осознается как закономерность и начинает созидательно участвовать в строительстве стиля, отвечающего новому мироощущению, оказавшемуся полифоническим.

Сложность восприятия Микеланджело усугубляется еще и тем, что его нельзя целиком отнести к какой-то одной стилиевой эпохе. На нем не заканчивается Возрождение, и это еще не полнокровный неисчерпавший себя барокко. Вместе с тем его искусство как нельзя более своеобразно как раз в тот момент, когда с подачи ревнителей «свободной воли» в скомпрометированный двойной моралью католицизм, под видом античной культуры, проникают идеи язычества и оккультизма. Тому немало свидетельств: иносказательная трактовка языческих богов как олицетворение философских понятий — Георгий Плифон; концепция всеобщей религии, реабилитирующей языческие культы — Марселио Фичино и Дж. Пико делла Мирандола*. Полифонизм и соответствующая ему манера художественного видения выправляют односторонность ренессансного жизнеощущения с его антропоцентризмом, равнодушным и преувеличенным объективизмом формы.

Гармония духовного мира начинает восстанавливаться до начала главного духовного конфликта эпохи, выраженного процессами реформации и контрреформации. И здесь, как и в Кватроченто, композиционная реформа (становление стиля) предшествует оформлению новой культурно-идеологической парадигмы.

Стук молотка М. Лютера, прибивающего к дверям Виттенберской церкви свои 95 протестантских тезисов, дошел до Италии, но не был услышан по ряду причин. Во-первых, немецкий протестант запоздал — в Италии уже состоялась репетиция кризиса и его последствий (выступление Савонаролы и расправа с ним). Во-вторых, при очевидном нравственном падении папства, дискредитирующего призванность к апостольному служению, католичество оставалось для итальянцев неоспоримым свидетельством реального присутствия Божественного Промысла. Без воцерковленности он не всегда очевиден для общественного сознания. И, наконец, сама барочная стилиевая версия гармонии в некотором смысле снимала напряженность. Традиция эстетизации религии, никогда не ослабевавшая в Италии, в данном случае подсознательно страховала от неверия. Если усилиями искусства новое жизнеощущение стало стилем, призывы к радикальной модернизации духовного мира уже неуместны и не находят отклика. Такого рода сопротивляемость деструктивным тенденциям набирала силу со времени готики. Готическому человеку даже страдание удавалось облечь в худо-

жественную форму. То есть «... он знает, что такое ужас и боль. Несмотря на это его жизнеощущение гармонично. Он, правда, переживал мир как страдание, но не как проблему»*.

Духовный мир барокко — это не только синтетическая проблема, затрагивающая всю сферу культуры, включая общественную идеологию, религиозное самосознание, философскую мысль, политические интересы, психологию личности... и самое искусство, оказавшееся вовлеченным и причастным ко всем коллизиям эпохи. И стиль, как проекция этой сложности вовне, находит ему самобытное художественное выражение.

В профессиональном творчестве происходит незаметное со стороны переоснащение: контрапост, диалогическое пространство, метафора, политематизм, символика..., а в архитектуре — существенное обновление языка (лексики, морфологии, синтаксиса), т.е. перенастройка всех средств на новое звучание. Они же и определяют неповторимую палитру барочного художника.

Все попытки прямого решения барочной проблемы оказываются несостоятельными. Ни идеи реформации (протестантизм Лютера), ни принятые на Тридентском соборе контрмеры, ни охвативший Европу политический ажиотаж в связи с открывшейся возможностью окончательно пресечь властные притязания папского Рима, ни уже отмеченный «философский взрыв» и сенсационные научные открытия, которые представлялись современникам потрясением основ, не дали ничего равнозначного (или соизмеримого по силе воздействия на умы и чувства современников) вкладу барочного искусства. Властителями умов, режиссерами настроений и устроителями Духовного мира стали Микеланджело, Бернини, Тинторетто, Веронезе, Дж. Габриели, Монтеверди, Палладио, Караваджо, актеры дель арте... и загадочный Гварини.

По тематике, социальной ориентации и жанровому своеобразию барочный стиль представляет неоднородное и даже пестрое явление — античная мифология, библейские и христианские сюжеты, бытовой реализм, свободная светская и церковно-каноническая образность, аристократическая и простонародная выразительность, — но во всех случаях налицо темпераментная сопричастность всему происходящему и, что особенно радует современников, вновь обретенная гармония внутреннего и внешнего мира.

В барокко, воспринявшем и переварившем все метания и упования эпохи (неоплатонизм, гуманизм, атеизм, протестантизм), возрождается жизнеощущение активного соучастия, деятельной и

* Открытие этой проблематики, изменяющей привычный взгляд на культуру Возрождения, связано с работами А. Лосева «Эстетика Возрождения», 1987 г.; Френсис Иетс сделал обзор работ, пересматривающих установившееся исключительно апологическое отношение к Возрождению.

* Шубарт В. Европа и душа Востока. — М.: Русская идея, 2000. — С. 48.

экспансивно выражаемой религиозности, которое разительно выделяется в сопоставлении с обращенной вовнутрь готической созерцательностью и с обращенным вовне ренессансным прагматизмом.

В. Шубарт резюмирует свои наблюдения по этому поводу: «В протестантском человеке есть две резко разделенные зоны: одна для Бога, другая для мира. Зона божественного постоянно сокращается по мере того, как все больше расширяется зона мирского. Тем самым утрачивается целостность души, точно также как и единство социальной жизни. Человек раздваивается между отношением к Богу, отношением к людям...» и далее «...реформация — почти трагический пример...» парадоксальности истории. «Лютер вовсе не хотел того, что позже получилось из его учения и его деятельности..., он хотел спасти религию, а положил начало к ее разложению. Он замыслил реформу церкви, а получилась ее секуляризация. С Лютером религия отступила в частную жизнь»*.

Для Европы завоевание независимости от католического Рима непредвиденно обернулось нескончаемой вереницей политических конфликтов и вероисповедальных антагонизмов (отсчет начался с «Варфоломеевской ночи»). В результате «философского взрыва» философия с обретением самостоятельности (в опоре на данные точных наук) почти утратила способность гармонизировать сознание.

Жесткие репрессивные шаги контрреформации в отношении неконтролируемой культуры посеяли взаимное недоверие, что положило начало рассогласованности и разобщенности церкви, науки и искусства.

Даже когда в рамках стиля делается попытка представить мир безрелигиозным, пантеистиче-

ским, тут же непременно всплывают образы языческой мифологии, по своей сути противоположные барочной духовности.

Выправляя противоестественную односторонность Ренессанса, барочная версия гармонии невольно кажется превосходной, поскольку вмещает полифоническую идею религиозного сопереживания (субъективного и диалогического) и не отвергает опыта блестящей монологической гармонизации Ренессанса. В этом синтезе она продлевает готическую традицию эстетизации религии. По этой причине за барокко закрепляется «дурная репутация», и если его не решаются назвать реакционным стилем (это было бы слишком примитивно), то уж бесспорно порожденным «силами реакции».

Сегодня мнение о реакционности барочного стиля все чаще и чаще оспаривается в научных кругах историками, искусствоведами как навязанное и предвзятое. В частности, по мнению того же Шубарта, «барокко являет величайшие достижения западной культуры, которые уже превосходят апогей готической эпохи. Они были продолжением готики, последним проявлением средневекового мироощущения, достигшего лишь в барокко своей недостигаемой вершины, поскольку перед этим ему пришлось испытать противодействие сил, ворвавшихся с эпохой реформации. Давая отпор этим силам, барокко удалось лучше осознать себя, в то время как готика, инстинктивная и темная, не достигла ясности в познании собственной сущности. Барокко есть осознавшая себя готика»*. Все верно по ощущению: и связь с готикой, и преодоление, и сознание... Недостает только конкретных доказательств и понимания, как удалось это превосходство над готикой, т.е. нет композиционного принципа стиля.

* Шубарт В. Европа и душа Востока. — М.: Русская идея, 2000. — С. 51, 52.

* Шубарт В. Там же. — С. 56.

11. НАПРАВЛЕНИЕ СТИЛЕВОЙ ЭВОЛЮЦИИ

Композиционная реформа и ее значение

Барочный стиль зарождается в произведениях Микеланджело, в которых он демонстрирует новый композиционный принцип контрапоста, разрабатывает соответствующую ему образную выразительность, т.е. фактически производит ревизию традиционной (ренессансной) художественной системы. В этом суть его композиционной реформы. Фактически он нашел композиционную технологию выражения того художественного мироощущения, которому суждено было в течении двух столетий определять стилевую эволюцию искусства.

Однако смысл и значение его открытий и нововведений были поняты не сразу и не всеми. Гениальность его произведений была очевидна для современников, но они не отдавали себе ясного отчета, что им утверждается искомая новая выразительность. Существовала общая потребность обновления художественного языка и образного мышления, но никто доподлинно не знал — каким должен быть новый стиль.

Начинается разнонаправленный и беспокойный поиск (маньеризм с его эпатирующей экстравагантностью, тяготеющий к традиции академический классицизм, утверждающие достоверность жизни реализм и натурализм..., мистический символизм и т.д.). Единственно, с чем все согласны и что всех объединяет, — это уверенность в том, что прежняя художественная система уже исчерпала себя и неспособна выразить противоречивое жизнеощущение нового времени.

В этот момент все происходит еще интуитивно. Теория отсутствует. Некоторым ориентиром, уточняющим направление, служит возрастающая и всех убеждающая убедительность манеры Микеланджело.

Маньеризм сначала сознает себя самостоятельным и самодостаточным. Но позднее приходит понимание, что без открытий Микеланджело не обойтись, даже когда ставишь своей целью удивить и эпатировать публику.

Классицизм и академизм пробуют наследовать опыт предшественников, придавая ему статус классики, но тоже воспринимают его «искаженно», неадекватно, поскольку находятся под влиянием того же Микеланджело.

Позднее обнаруживается, что всему задает тон и вооружает устремление творчества в целом полифонический принцип (в архитектуре, живописи, скульптуре, музыке, театре, поэзии...). Отклонения в сторону от полифонизма неспособны стилистически сплотить все виды искусства.

Конкретный композиционный анализ произведений главных искусств на фактах подтверждает, что барочный стиль имеет полифоническую природу.

Поверх разнонаправленности индивидуальных устремлений конкретных художников и случающихся временных несовпадений стилевых фаз эволюции отдельных видов искусства устанавливается обязательное единство композиционного мышления, которое в конечном итоге приводит к возникновению синтетических форм искусства (театр, опера, городской ансамбль, художественно-литургический ансамбль барочного храма..., карнавал и пр.).

При все сложности и многоцветности постренессансной эпохи главные направления эволюции заданы полифонизмом.

Значение реформы в том, что ее содержание и формально-композиционные открытия означали художественную гармонизацию эпохи, которая стала называться барочной, и одновременно эти открытия оказались стержнем, вокруг которого происходило формирование самого барочного стиля.

III часть

Самоосознание барокко.

Полнота стилевого

воплощения

(1620-е—1690-е гг.)

О различиях в подходе к барокко

От Буркхардта к Зедльмайру. Метод исследования. Концепции, впечатления, атрибуции, оценка

Я. Буркхардт называет в качестве отличительных признаков барокко произвольное обращение с массами, пропорциями и даже стилями (т.е. неразборчивость в исторических заимствованиях) и в этом косвенно винит Микеланджело: «Произвол его поздних построек направлял и оправдывал весь стиль барокко».

Отмечая влияние работ Буркхардта на последующие поколения исследователей, нужно иметь в виду не только согласие с его наблюдениями, впечатлениями и оценками, но и наследование самого культурологического подхода к искусству. Однако со временем этот подход стал казаться не только слишком узким, но и мало профессиональным. В этой связи уместно привести мнение о Буркхардте выдающегося знатока и теоретика искусства А.Г. Габричевского*. Отмечая присущую тому «остроту художественного и научного зрения, честность исследователя и чувство ответственности перед исторической истиной», он одновременно считает нужным обратить внимание на то, что его «метод историка культуры» исключает рассмотрение реальных проблем практического творчества. Поэтому при всей яркости и меткости характеристик, категоричности суждений остается некоторое сомнение в их достоверности. И в самом деле, искренние впечатления, подкупающие эмоциональностью и непосредственностью, оставляют такую свободу историческим и эстетическим интерпретациям, что двигаясь в том же направлении и принимая его метод, исследователи той эпохи настолько отошли от первоисточника и настолько разошлись во мнениях по поводу стиливой принадлежности художников и хронологических границ стилей и того же барокко, что была сделана попытка обойтись вообще без стиливых определений, отмечая лишь этапы эволюции художественного языка.

Так, например, П. Франкль рассматривает историю «новой архитектуры» (с 1420 по 1900 гг.) как один мировой стиль, проходящий несколько фаз развития. Приходя к искусству от литературы, истории, философии, теологии или социологии, многие исследователи видели в произведениях, художественных направлениях и стилях своего рода иллюстрацию готовых или наперед заданных эпохе идеологических парадигм.

При этом собственные проблемы художественной формы, ее структурные закономерности и эволюция выразительности до определенного времени не привлекали особого внимания.

Что же находили и что ценили в барокко после Буркхардта? В отличие от Буркхардта Г. Геймюллер приходит к выводу о существовании у Микеланджело трех манер — «классической строгой, полубарочной и грубоватой». Две последние, как неклассические, отходят от правил и означают «свободу композиции в сочетании с закономерностью». За этими словами стоит профессиональный анализ произведений, позволяющий обнаружить использование достижений готики, оценить появление «Большого ордера» и «гармоническое сочетание родственных, но различных элементов». Другое дело, что Геймюллер не уточняет, какая закономерность, и что он понимает под свободой. Его считают учеником и последователем Буркхардта, но как историк и профессионал он выше своего учителя. Он детально анализирует конструктивную логику сооружения, своеобразие раскрытия художественного образа, его историческую обусловленность и многие подробности творческого процесса. Но поразительно, что он вообще отрицает стиливую самостоятельность барокко, считая, что и барокко, и классицизм не более как два направления развития Ренессанса — свободное и строгое.

Для А. Ригля, с высоты его грандиозной теоретической системы, детали и подробности не так важны. Барокко и Микеланджело интересны как подтверждение ее основополагающих идей, например, как иллюстрация концепции «эволюции стиля от тактильного к оптическому», согласно которой все западноевропейское искусство XVI—XVII вв. относится к оптической фазе развития, воплощающей субъективное начало. Микеланджело же в его понимании — это столкновение объективного и субъективного, тактильного и оптического («тактильный субъективизм флорентийца»). В этом тоже можно увидеть характеристику стиля.

На основе культурологического (Я. Буркхардт) и философско-теоретического (А. Ригль) подходов трудами многих ученых начала складываться общая картина эволюции стилей с устоявшейся ценностной иерархией (классические и неоклассические стили, периоды расцвета и упадка и т.п.). Непротиворечивая внутри себя система Ригля выглядела весьма внушительно и была ценна попыткой связать все стили одной общеисторической тенденцией.

Но тут неожиданно для многих М. Дворжаком высказывается идея, способная нарушить считавшуюся безупречной логику эволюции. Он делает вывод о доминирующем значении духовности для искусства, а затем противопоставляет духовность

* Габричевский А.Г. Предисловие к уважам фон Геймюллера. Архитектура Ренессанса в Тоскане. — М.: Всесоюзная академия архитектуры, 1936.

готики и маньеризма материализму Ренессанса и барокко. По сути дела это совсем иная тенденция и другой взгляд на искусство, при котором смена стилей объясняется эволюцией духовного мира.

Идеи Дворжака в чем-то предваряют мысль Г. Зедльмайра о внеисторической смысловой «константе искусства», которая позволяет видеть в его истории (и в том числе в стилях) «искусство небес и искусство земли»*. Причем, по Дворжаку, барокко должен быть отнесен к «искусству земли», в то время как у Зедльмайра барокко вместе с готикой, как стили с преобладанием духовности, — к «искусству неба». К тому же Зедльмайр считает маньеризм «заблуждением по поводу духовности». Один пренебрегает опытом структурализма, другой его принимает и тут же обнаруживается расхождение в оценках стиля. Особо отметим в позиции Дворжака два момента:

~ толкование истории достижений искусства как истории духовных достижений человечества в его становлении;

~ отказ барокко в духовности и как следствие — сомнение в его художественной ценности.

Качественно новый этап изучения стиля связан с работами А. Гильдебрандта, К. Фидлера, Г. Вёльфлина, П. Франкля... (представителями т.н. «немецкой искусствоведческой школы»).

Г. Вёльфлин решительно переводит рассмотрение стиля из области культурологической (Я. Буркхардт...) и феноменологической (А. Ригль, М. Дворжак...) в область проблем художественной формы. Оба подхода были полезны тем, что привязали стили к историческому контексту и указали на проявление их истории, но оставили без внимания вопрос о закономерности стилевой формы.

По убеждению Дворжака и его единомышленников, между духовным миром и стилевой выразительностью существует взаимосвязь. И тому имеются многие подтверждения. Однако привязать достижения формального анализа (стилевые признаки и «основные понятия истории искусства» Вёльфлина) к этому миру почему-то не удавалось, хотя эта задача теоретически была ясно сформулирована в последних работах Г. Зедльмайра. Он увидел возможность преодоления ограниченности формального анализа на пути построения своеобразной «духовной истории искусства», согласованной с предсказанной и наиболее понятной гештальт-теорией («структурный гештальт»).

Симптоматично, что именно на материале барокко проявляются самые сложные теоретические проблемы искусства и начинают пробуксовывать, казалось бы, самые надежные научные методики.

* Зедльмайр Г. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. — М.: Искусствознание, 1999. — С. 102.

Композиционный метод Высокого барокко

Пространственная модель барочного мироощущения, пластический и структурно-пространственный контрапост, полифонический ансамбль

«...Совершенно несомненно, что не уловив принципа оформления, нельзя приблизиться к истинному «пониманию» художественных произведений. Устремление к этому пониманию вырастает в чувство долга, поскольку научные изыскания направлены в сторону произведения искусства. Истинным (настоящим) пониманием является то, которое, исходя из немногих данных как из главного, делает все остальное определенным и понятным...

Что же касается «духа» истории архитектуры в связи с образным (оформленным) восприятием объектов последней, то следует поставить себе такой вопрос: какой вид, например, должна иметь история музыки нового времени в сознании тех, для кого ее формальные категории, «смысл» ее формальной структуры, принципы ее оформления уже мертвы, и кто пытается изобразить «развитие» и «судьбу» музыки на основе неоформленных или грубо оформленных восприятий (ощущений)?»

*Г. Зедльмайр**

Трактовки и оценки стиля. Ситуация в искусствознании

Архитектурный и изобразительный барокко — искусство полизрительного (полифонического) эффекта. Контрапост — композиционный принцип, обеспечивающий полизрительное восприятие. В русле этой идеи все странные и необъяснимые формальные особенности стиля становятся естественными и целесообразными.

Искусствоведение признало в барокко Большой стиль, но в основном интуитивно, эмоционально. Предприняты большие усилия для выяснения его идейного содержания, исторической обстановки, общественных настроений и мировоззренческих представлений эпохи, т.е. большая часть исследований остается в русле культурологической традиции, восходящей к Я. Буркхардту.

Наравне с этим изучаются формальные признаки стиля (формальное атрибутирование), научное направление, которое безоговорочно можно считать искусствоведческим позитивизмом. Его предмет и метод найден еще Вёльфлиным. Тем не менее композиционная природа стиля в целом и его струк-

* Зедльмайр Г. Сан Карло Борромини. История архитектуры в избранных отрывках. — М., 1935. — С. 309, 310.

турные закономерности до сих пор не ясны. Вот уже почти столетие художественный язык барокко и его законность продолжают оставаться одной из центральных проблем искусствознания.

Парадоксально, что собственно изобразительная проблема барокко обозначилась как раз в тот момент, когда Г. Вёльфлин, один из самых удачливых исследователей, ввел в научный обиход меткие и яркие характеристики стиля, казалось бы проясняющие его изобразительность. Они как бы а priori оправдывали капризы и вольности стиля и, по убеждению автора, позволяли ввести его лучшие образцы в научный обиход на правах классики.

Загадочно поведение этого человека, в одиночку рискнувшего плыть против течения авторитетной традиции огульного порицания барочной эстетики. Откуда это бесстрашие и решимость? На первый взгляд Вёльфлин — стопроцентный естествоиспытатель, превыше всего ставящий объективность суждений и признающий только факты. Все, что он делает, служит одной всепоглощающей идее превращения искусствознания в строгую и насквозь доказательную науку. Это первый искусствовед, которого привередливая прусская академия сделала своим действительным членом. Убеждения такого рода людей — насквозь логического свойства (непременно *post factum*). В тоже время наивно думать, что Вёльфлин — исключительно строгий поклонник барокко. Конечно, как полноправный стиль, барокко целиком во всем обязан Вёльфлину, рассудочному аналитику, но достаточно прочитать ставшие хрестоматийными страницы, рисующие типические черты барочных построек, чтобы убедиться в редкой эмоциональности и увлеченности их автора. Чувство постоянно опережает выводы.

По-видимому, до аргументированного заключения был психологический настрой или, говоря языком психологов, установка, помогающая увидеть то, чего не видели другие.

Откуда она? Странное дело, во всех своих работах Вёльфлин всегда занят формально-аналитическими вопросами, а перед глазами читателя возникает живописный портрет стиля в импрессионистической манере. Чтобы обнаружить свое отношение к открытиям импрессионистов, ему вовсе не обязательно было заниматься их апологетикой. Они попросту взяты на вооружение в «научной работе». В ней мы находим обилие сопоставлений и сравнений, чрезвычайно обостряющее зрение, постоянные ссылки на собственные впечатления, которым отводится чуть ли не решающая роль в художественных оценках, наконец, утверждение манеры видения, во всем противоположной «естественному» и «единственно верному» ренессансному восприятию натуры. Скорее всего импрессионизм подскзал настрой, при котором все странное и причудливое в барокко начинало казаться естественным. По-видимому аналогичную роль сыграл сам барок-

ко по отношению к готике (готические реминисценции в эпоху барокко общеизвестны).

Таким образом, барочная композиция не прочитывалась до обретения соответствующего психологического состояния и напряжения. Они были привычны. Современники Бернини и Борромини уже ими обладали. Стиль точно лег на уже имевшуюся психологическую установку. Композиционные приемы и все особенности художественного языка представляли собой искусную режиссуру искомого настроения. Таким образом, несколько упрощая суть дела, можно сказать, что новонайденный формальный прием и композиционный строй провоцировали барочное мироощущение. Вообще-то владеющему этим мироощущением излишне объяснение, почему разорваны фронтоны на фасадах, а нарисовавшему такой фронтон не нужны его психологические обоснования. Но что это за ощущение и что за ним стоит?

Ренессансный художник видит целое по законам перспективы и ордера, подразумевающих выверенную систему пропорций. Это — основополагающие понятия стиля и одновременно остроумные изобретения, позволяющие видеть **архитектонически и иерархически построенное целое**.

Перспектива — не только единственная позиция смотра, но и выключенность зрителя из композиционного пространства, в котором происходит наблюдаемое событие.

Парадокс этой позиции в том, что объективность впечатления уживается с требованием исключить все другие точки зрения. Картина — не что иное как взгляд в окно на пространство, в котором меня нет. «Я» и внешний мир, наблюдаемый со стороны, — типично ренессансное мироощущение.

Барокко раздражает ценителей Ренессанса тем, что повсеместно нарушает законы перспективы и ордера, что, по их мнению, означает дурной вкус и равносильно произволу.

Г. Вёльфлин говорит о новой манере видения и исследует чисто внешние признаки. Это исследование сводится к самоанализу впечатлений от композиции. Но он не определяет психологическую ситуацию, соответствующую пространственному мироощущению барокко, и не пытается найти закономерности построения барочной композиции.

Если между манерой видения и структурной закономерностью композиции нет расхождения, задуманное психологическое воздействие гарантировано. Образ обязательно будет прочитан, принят и пережит зрителем.

Если отвергается образность целого стиля, то скорее всего утрачено умение композиционно прочесть художественный замысел. Иначе говоря, не видят, потому что смотрят другими глазами.

Вёльфлин полагал, что достаточно обратить внимание на то, что в разных стилях видят и ценят разные особенности формы.

Если до Г. Вёльфлина барокко считали стадией увядания, даже вырождения Ренессанса, то позднее в нигилистическом отрицании художественного языка и образов Ренессанса во имя новых «импрессионистических» или «экспрессионистических» ценностей стали превозносить его своеобразие как признак Большого стиля.

Не случайно повторяющиеся в истории обращения к классическому Возрождению (классицизмы и неоклассицизмы) преподносились как благотворное преодоление пагубных барочных тенденций. С Вёльфлина барокко признали. Но ни он, ни последующие исследователи (Виттковер, К. Гурлит, В. Вейбль, М. Дворжак, П. Франкль...) вплоть до современных — никто не попытался закономерно объяснить композиционный нерв этого стиля (вернее, намерения были, но они, как правило, заканчивались все той же атрибуцией).

Даже если бы возникла догадка о существовании зрительного аналога полифонического принципа, она бы все равно не была принята без фактологического доказательства. Для введения полиизобразительности в научный обиход нужно было установить точные композиционные формы, в которых проявляется эффект полизрения в изобразительных искусствах и архитектуре.

Вслед за Вёльфлином большинство исследователей различают в барокко две фазы. В первой создаются произведения монументальные, массивные, с сильной пластикой и относительно простые по композиции. Кроме Микеланджело и Ан. да Сангалло называют имена Виньолы, Дж. делла Порта и Палладио. Правда, замечают, что интересы Палладио далеко не во всем связаны с проблематикой и манерой барокко.

Во второй фазе барокко не боится нормальных размеров, но зато не знает меры в изобретательности, сложности и экспрессии. В это время в русле одной манеры успешно уживаются многие яркие творческие индивидуальности: Л. Бернини, Ф. Борромини, Пьетро да Кортоне, Г. Гварини, К. Мадерна, Б. Лонгена, Дж. Ринальди, М. Лунги — мастера, уверенно владеющие новой композиционной техникой, с самобытным почерком, своей тематикой и образностью. Правда, Г. Вёльфлин ставил под сомнение чистоту стиля Бернини и Борромини и находил у них признаки рококо. При таком представлении о барокко первая фаза без существенных преобразований и нововведений перерастает во вторую. Так ли это?

Через весь барокко прослеживается единая художественная манера. Но различие между ранним и т.н. Высоким (зрелым) барокко все же настолько значительно, что искусствоведение почти без потерь и натяжек сочло возможным выделить в первой фазе обширную аномалию «маньеризма». Это избавило от необходимости уточнять ее стилистическую принадлежность. Правда, на всякий случай

было оговорено, что он (маньеризм) и не Ренессанс, и не барокко*. Стиль очевиден, но границы подвижны, внутри «ничейная земля», этапы эволюции и их характеристика — спорны. Знаменателен сам факт — в барокко оказалось много неразрешенных проблем. Одна из них — Высокий барокко. Если пойти дальше «импрессионистической» атрибуции, то придется признать, что для объяснения особенностей построек Бернини и Борромини композиционного багажа первой фазы явно недостаточно.

Из этого можно сделать вывод, что в первой фазе барокко еще не раскрыл или, скажем осторожнее, не в полной мере раскрыл свои главные козыри.

Бернини и Борромини — общезаметные вершины стиля. К концу своей жизни Бернини становится живым олицетворением новой славы Рима. У современников вошло в привычку называть вечный город городом Бернини**.

В двадцать пять лет он уже кавалер, в тридцать — главный архитектор собора Св. Петра, руководитель и первый исполнитель всех крупнейших строительных, скульптурных и декоративных работ в Риме. Прижизненная слава Борромини гораздо меньше. Зато в последующие столетия именно он — самый интересный мастер римского барокко. Вместе с Бернини они представляют два противоположных артистических темперамента.

Стиль Бернини величественен, форма выражения благородна, образы монументальны и совершенны в своей законченности. Борромини порывист, неистощим в фантазии и в его увлечениях больше смелости и риска.

Однако такого рода характеристики не помогут понять существа второй фазы стиля. Предположение, что архитекторы Высокого барокко изобретательнее и искуснее своих предшественников, сразу же приходится отвергнуть уже по одному тому, что у истоков барокко стоит Микеланджело, превосхитивший многие стилевые открытия следующего столетия.

Композиционный анализ позволяет обнаружить в искусстве Бернини и Борромини другое. Оба мастера открывают новые, до того неизвестные выразительные возможности стиля, которые оказываются настолько продуктивными, что позволяют некоторым исследователям считать, что подлинный барокко начинается только с Бернини, Борромини и их современников. Это — стадия самоосознания стиля, его истинных художественных идей, образов и композиционных принципов.

* Исключением из распространенного пренебрежения к маньеризму являются исследования М. Дворжака на эту тему.

** Шесть князей церкви: Павел V, Григорий IV, Урбан VIII Барберини (1633—1644), Иннокентий X Памфили (1644—1655), Александр VII (1665—1667) и Климент IX — закупают Бернини заказами, которых бы хватило на десяток самых трудолюбивых исполнителей. В молодости, будучи учеником К. Мадерны, Бернини участвовал в строительстве дворца Барберини.

1. Л. БЕРНИНИ (1598—1680), Ф. БОРРОМИНИ (1599—1667)

Особенность перехода от ренессансного к барочному художественному видению

*Проблема ансамблевого завершения композиции собора
Св. Петра*

Бернини построил три церкви и сверх того сделал модель еще одной в алтаре капеллы Св. Даров — все центричные, купольные композиции. Никто из предшествовавших мастеров барокко не брался за эту коронную тему Ренессанса. Единственное, но авторитетное исключение — Микеланджело. До него Браманте построил Темпиетто — классическое воплощение ренессансной тектоники центрического купольного здания. После, по-видимому, никому не приходило в голову извлечь из подобной схемы полизрительный эффект.

Первоначально техника архитектурного контрапоста вырабатывалась на плоскости стены (капелла Медичи, Лауренциана, Порто Пиа, Иль Джезу и др.). Как только строительство собора Св. Петра перешло в руки Микеланджело, он попытался переосмыслить центрическую купольную схему предшественников в полифоническом ключе. И ему удалось заставить зрителя одновременно узнавать контрапосты и видеть ордерную соподчиненность частей. Но сами объемы собора и его криволинейные стеновые поверхности в противопоставлении не участвуют. На пластически проработанной наружной стене и на барабане купола (т.е. на объемном материале) Микеланджело дал только фигуративный, плоскостной контрапост. Совсем не случайно появился высокий аттик, загородивший всю объемную систему перекрытий трансептов и абсид.

Из всех, продолжавших строительство после Микеланджело, только двое правильно поняли его идеи и стремились их сохранить — Джакомо делла Порта и Лоренцо Бернини (рис. 1).

Дж. делла Порта выполнил красивый, величественный купол, единственно возможный при уже определившейся в объемах архитектуре собора. Правда, перед его глазами была модель Микеланджело несколько иных пропорций. Отклонение от модели — не ошибка, а закономерная корректировка в связи со стиливым уточнением восприятия собора. Скорее всего Дж. делла Порта видел собор не совсем так, как Микеланджело — отсюда потребность внести поправки.

Считают, что К. Мадерна испортил замысел Микеланджело, когда заслонил плоской ширмой своего фасада объемно-пространственную структуру собора. Его еще винят в нарушении масштаба. Также считают, что Бернини исправил или пытался исправить ошибки Мадерны. Но, во-первых, у Микеланджело на абсидах тот же масштаб, что и у Мадерны. Во-вторых, так же как и в случае с куполом, строительство собора явно отставало от стремительной эволюции художественной манеры. Симпатии Мадерны в тот момент принадлежали фасаду церкви Иль Джезу (т.е. плоскостному, фигуративному контрапосту), а рискованный эксперимент построения объемного контрапоста Микеланджело (в его поздних проектах) дожидался того времени, когда его смогли бы оценить. Две предполагавшиеся колокольни над ризалитами фасада не улучшали дела. Передний фасад и то, что открывается при обходе собора, принадлежали разным замыслам, хотя в конечном итоге были выполнены в одной полизрительной манере (рис. 2 а,б).

Предположение, что Бернини видел свою задачу в том, чтобы исправить ошибку Мадерны и восстановить объемный замысел Микеланджело, в какой-то мере правдоподобно. Циркулярная колоннада имитирует (очень условно) единственно видимую из-за фасада Мадерны сильную объемную тему — доминирующий купол собора.

Чтобы сделать сопоставимыми именно купол и колоннаду «через голову» фасада, он проектирует ее много ниже ордера Мадерны, затем ослабляет впечатление перспективы, раздвигая корпуса, соединяющие колоннаду с собором как на Капитолии Микеланджело. Эффект тот же — купол зрительно выдвигается навстречу колоннаде. Фасад Мадерны невольно оказывается втянутым в объемно-пространственную интригу. Это было замечено многими исследователями. Своим фасадом Мадерна также предопределил самое колоннаду. Вообще композиционный поиск колоннады был довольно долгим и трудным и в нем участвовал не только Бернини.

Но таков ли на самом деле смысл колоннады? Не правильнее ли искать у Бернини композиционные идеи, принадлежащие новой фазе развития барочной концепции, т.е. Высокому барокко? Такой подход вовсе не означает пренебрежения к уже сделанному Микеланджело — просто более правдоподобен по отношению к большому мастеру, которому есть что сказать, участвуя в чужой работе. И это избавляет от необходимости искать объяснения его решению «на стороне», т.е. считать Бернини всего лишь его душеприказчиком.

Модель пространственного мироощущения

Существенное дополнение к барочному замыслу Микеланджело. Колоннада Л. Бернини перед собором Св. Петра

Казалось бы, что может быть проще этой колоннады?! Даже странно, что непревзойденный выдумщик сложнейших композиционных интриг (мастер изощренного контрапоста) удовлетворился таким однообразным замыслом. В самом деле, четырехрядная лента колонн одного и того же ордера охватывает по эллипсу пространство площади. Только в местах разрыва и по длинной оси сделаны раскреповки. Но в этом, доведенном до предела, лаконизме и чистоте формы — вся суть замысла (рис. 2 в,г).

Колоннаду в одних случаях объясняют утилитарно — место для толпы паломников; в других — довольно расплывчатыми градостроительными соображениями — «обратить собор к городу», «связать Ватикан с городом», «дать пространство с видом на собор», «устроить авансцену для архитектурного спектакля» и т.п. Все эти соображения вполне закономерны, но не объясняют композиционный смысл формы.

На одном из эскизов рядом с колоннадой Бернини изобразил две руки, подсказывая символический смысл своего проекта: колоннада — «раскрытые объятия католической церкви».

Но как бы не были очевидны функциональные и идейные намерения архитектора, они не должны заслонять художественные мотивы принятого решения. Подсознательное, инстинктивное всегда прячется за рациональными объяснениями и часто имеет с ними мало общего. В **барокко** роль подсознательного особенно велика, и его присутствия следует доискиваться чуть ли не повсеместно.

Откуда же эллиптическая форма колоннады и что она выражает?

Как показали исследования Л.Ф. Жегина, при подвижном восприятии (в динамике) происходит суммирование зрительных установок (впечатлений от предмета, увиденного с разных позиций)*. В суммарной зрительной установке формы искривляются (это выразительно проиллюстрировано оптико-геометрическими построениями Л.Ф. Жегина). Пространство, воспринятое динамически (многими взглядами, с разных позиций), есть искривленное пространство. Распространение амфитеатральных форм в Раннем барокко свидетельствует об интересе к динамическому восприятию формы. В известном смысле и колоннада Бернини

отвечает тому же желанию. Но манера видения барокко означает и нечто другое.

Эффект полизрения вызывает у зрителя не только ощущение подвижности, но соучастия в т.н. пространственном диалоге, т.е. ощущение диалога с пространственным «визави». Кроме того, этот эффект связан не с суммированием зрительных установок, а с одновременностью восприятия обеих несовпадающих позиций.

Пространственное мироощущение Ренессанса (антропоцентрическое) из всех криволинейных форм выбирает одноцентровые (круг, сфера, цилиндр, конус).

Барокко же предпочитает двуцентровый эллипс. Г. Вёльфлин объясняет этот выбор тем, что в эллипсе — движение. Он прав, но не по существу. Действительно, неоднобразно охватывающая зрителя форма свидетельствует о подвижности, активности восприятия. Но не в этом психологическая цель барокко. Он ищет, как уже замечено, формы и приемы, выражающие ощущение **сопричастности диалогическому пространству**.

Для барокко двуцентровая форма эллипса, по видимому, привлекательна тем, что подразумевает независимое и равноправное существование другой позиции в динамически построенном пространстве. Недаром оба фокуса колоннады нарочито отмечены фонтанами, а его главный центр — обелиском (все три центра значимы).

Находясь в одном из фокусов, «зритель» видит ближнюю от себя часть колоннады однорядной, а противоположная представляется беспорядочным лесом колонн.

Переходя на позицию воображаемого «визави» (другой фокус эллипса), он как бы начинает понимать и принимать в расчет «возражения» своего пространственного оппонента. Та часть колоннады, которую он считал однорядной, оказывается таким же беспорядочным скоплением.

Колоннада Бернини интригует не только и не столько тем, что организует пространство подвижного зрителя, сколько тем, что оно неоднородно и противоречиво. Собственно говоря, в колоннаде еще нет контрапоста пространства, но есть указание на присутствие пространственного «визави» и на возможность диалогической ситуации.

Пытаясь разгадать секрет ансамбля площади и собора, исследователи обычно ищут геометрию его построения (схемы А. Бунина, Н. Шульца,...). На самом деле достоверная разгадка возможна при условии сопоставления геометрии с манерой барочного восприятия и стилевого мироощущения (рис. 3).

Для самоосознания стиля нужна была наглядная модель нового пространственного мироощущения, и добавление к собору колоннады обозна-

* Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. — М., 1970.

чило его контуры. В каком-то смысле работа нескольких поколений над самым важным произведением ренессансной и барочной Италии символична. Собор Св. Петра создан на рубеже двух художественных эпох. На одном конце, в исходном пункте — модель ренессансного мировосприятия — проект Браманте, на другом — колоннада — модель пространственного мироощущения барокко.

Бернини не тот человек, у которого возможны случайные или недоработанные детали. Трапезиевидное пространство между собором и эллиптической колоннадой — существенный элемент композиции барочного пространства. Примеров планов такой конфигурации немного, но они симптоматичны: площадь перед ц. Сан Бартоломео иль Исола в Риме, соборная площадь в Сан Джиминьяно, соборная площадь в Пиенце Бернардо Росселино, римские площадь дель Пополо, площадь Санта Мариа делла Паче и уже упомянутая площадь перед собором Св. Петра (рис. 4).

Трапезиевидный участок перед собором Св. Петра и той же формы капитолийская площадь — явления, характеризующие тенденцию разочарования в художественной ценности перспективного пространства.

Барочное восприятие мало ценит глубину (пространство глубины) и не стремится к ее изображению. Напротив, многослойные, возрастающие в размерах с каждым следующим слоем фасады ц. Иль Джезу или Порты Пиа указывают на стремление скрыть или отменить глубину, опровергнуть законы линейной перспективы. Барокко ценит не последовательность восприятия по мере углубления в пространство, а одновременность многих взглядов, впечатлений, образов. Трапезиевидный план провоцирует оптический обман, приближая предметы, и тем самым обедняет пространственные впечатления.

Для барочного видения правильно представленная глубина, как характеристика пространства, не так существенна. Намного важнее ощущать присутствие в пространстве еще одной равноценной позиции или, точнее, одновременность обеих позиций. Кстати, т.н. обратная перспектива оптически и физиологически естественна при восприятии очень близких предметов*.

Несколько забегаая вперед можно заметить, что непараллельность расположенных между собором и колоннадой корпусов можно истолковать и как утрированное «изображение» того же перспективного коридора (с параллельными сторонами), уви-

денного не с одной, а с разных точек, т.е. динамически активным наблюдателем. Таким образом в общей композиции площади перед собором Св. Петра, кроме того, выражено и отношение к манере восприятия, связанной с ренессансной перспективой. Даже, вернее, именно в этом характерном сочетании обеих форм (эллипс и трапеция) раскрываются важнейшие особенности барочного восприятия пространства.

Одновременность «изнутри и снаружи»

Киворий в соборе Св. Петра и его роль «катализатора» барочного восприятия интерьерера

Бросающаяся в глаза композиционная особенность второй фазы барокко — настойчивое противопоставление вогнутых и выпуклых поверхностей (ц. Сант Аньезе, ц. Сан Карлино, ц. Сант Иво, палаццо ди Пропаганда Фиде, оратория Сан Филиппино Нери, ц. Санта Мариа делла Паче, ц. Сан Лоренцо и палаццо Кариньяно — в Турине). Психологически этот прием подразумевает одновременность восприятия изнутри и снаружи. Откуда эта потребность видеть несовместимое? Какова ее психологическая природа?

Пародирование, имитация — это всего лишь подходы к кульминационному моменту диалога, когда выясняется, что позиции обоих участников диаметрально противоположны. Барокко же, не колеблясь, включает эту ситуацию в число своих важнейших пространственных впечатлений. Ведь противоречие — в самой основе барочного мироощущения.

Композиционно обращенная к куполу колоннада Бернини содержит в себе и эту одновременность нетождественных оценок или переживаний пространства: «Я» и «Не-Я», или ощущение собственного «Я» и «Я со стороны».

Владение композиционным языком полифонии наделяет барочного архитектора новыми властными полномочиями, касающимися вида построек и их пространства. Бернини извлекает типично барочные впечатления из всего, к чему прикасаются его руки.

Первым произведением, прославившим Бернини как архитектора, был киворий (сень или навес) в соборе Св. Петра, 1624—1633. Прежний, третий киворий, вместо которого Бернини построил свой, был традиционным навесом с четырьмя ангелами у стоек. История нового тридцатиметрового бронзового колосса, по высоте равного палаццо Фарнезе, необычна. Урбан VIII приказал отдать на переплавку из папской казны множество великолеп-

* См. работы: Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. — М., 1970; Флоренский П.А. Обратная перспектива. «Труды по знаковым системам». — Тарту, 1967; Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи. — М., 1975.

ных бронзовых изделий — подносов, канделябров, сосудов и т.п. И этого едва хватило. Заказчик и публика были потрясены тонкостью исполнения, величием сооружения, богатством и роскошью даже незначительных деталей, а больше всего — неистощимой выдумкой автора. Но не менее удивительна сама композиция и примененные формы (рис. 5 а).

Тем не менее ни Ф. Бальдинуччи, современник и биограф Бернини, ни поздние исследователи его творчества не пытались объяснить необычные формы и правило их сочетания.

Киворий — вещь камерная по сути, но выросшая до размеров, при которых ювелирная трактовка опрокидывает все привычные представления о масштабе и монументальности — миниатюра из мира великанов. Бернини добавил к собору непродуманную Браманте и Микеланджело «деталь», но обставил дело так, как будто весь собор был заранее рассчитан и предназначен для ее торжественного хранения.

Формы кивория вызывающе пародируют по закону контрапоста формы интерьера собора — гигантского футляра, в который помещена эта ювелирно сработанная драгоценность.

Возможность главного контрапоста была предопределена вставками (заполнениями интерколумниев между пилястрами) на пилонах, сделанными Бернини еще раньше. Возможность сопоставления форм кивория и интерьера навязывает и соответствующий ход восприятия.

Кривизне ребер купола противопоставлены выгнутые в обратном направлении волюты кивория. Они несут шар с крестом. Следующее противопоставление образуют кольцеобразные карнизы купола и вогнутые вовнутрь антаблемента балдахина — сени. Четырем пилонам, принимающим всю тяжесть купола, бросаю вызов тектонически бессмысленные витые колонны. Чтобы натолкнуть на это сопоставление, Бернини одинаково обрабатывает нижнюю треть стволов витых колонн и пилонов каннелюрами. При взгляде на колонны кивория в поле зрения всегда попадают центральные пилоны собора. Есть и другое объяснение витых колонн. В соборе хранится витая колонна, по преданию найденная в храме Соломона. Но в том и сила мастера, что даже случайно возникающая подробность оказывается к стати и работает на композиционную идею (рис. 5 б, в).

И еще один контрапост: на пилонах, в промежутке между пилястрами, опять имитирована тема кивория с витыми колоннами и всем прочим. Если еще больше расширить угол зрения до всего купольного пространства, можно заметить, что в одном случае киворий проецируется внутри подпружной арки, а в другом его имитация на пилоне

оказывается поверх аналогичной арки в нижней части того же пилоне (прием, напоминающий двойной обратный контрапункт в музыкальной полифонии).

Кроме того, в самом кивории очевиден контрапост поз четырех ангелов и движений путти в промежутках между ними.

Композиционное значение кивория в соборе трудно переоценить.

Что бы ни говорили об изменениях, внесенных Микеланджело в работу своих предшественников, остающаяся крестово-купольная схема принадлежала ренессансной концепции пространства.

Бернини дал этому исполинскому организму барочное сердце. В самом деле, все формы и пространство интерьера с появлением кивория приобрели новый смысл. Подпружные арки, барабан купола, сам купол, фонарь, столбы, пилястры, наличники проемов, ниши и многие детали — все оказалось привязанным по закону контрапоста к балдахину — сени над местом погребения Св. Петра.

Это означало новое прочтение композиции и изменение впечатления от интерьера в целом. Трудно поверить, чтобы всего лишь один киворий мог кардинально перестроить весь архитектурный образ. Киворий прозрачен, включая его перекрытие. Взгляду одновременно доступны внутренние и наружные поверхности формы. Проблема одновременного восприятия внутреннего и наружного пространства и дальше неотступно преследует воображение архитекторов новой волны — того же Бернини, Борромини, Пьетро да Кортона, Гварини и др.

Поток превращений

Скульптуры Л. Бернини. Сравнение с Микеланджело. Пространственная экспансия контрапоста — гробницы, кафедра Св. Петра, алтарь и другие работы Л. Бернини

Как и Микеланджело, Бернини считает архитектуру естественным продолжением своих скульптур. Меняется материал, возникает проблема конструкции, добавляется функция, но остаются действительными правила контрапоста, обеспечивающие полизрительный эффект. Позы фигур, действия, настроения, характеры в его групповых скульптурах всегда продуманно скомпонованы в диалогические пары.

В некоторых однофигурных скульптурах такая пара только подразумевается. Например, в «Давиде» все говорит о невидимом, но близком противнике. В других контрапост создает напряжение внутри самой фигуры. Спорят и противопоставляются движения ног, рук, развороты плеч и таза,

фрагменты одежды, наклоны головы, направление взгляда...

В этой композиционной технике Бернини — единственный достойный преемник и продолжатель манеры Микеланджело. Его Давид уже перешел к действию. Контрапост его позы явный. Различие — в характере страстей, которыми оба наделяют своих героев. Микеланджело монументализирует противоборство, в его образах, как в античной трагедии, чувствуется присутствие судьбы, вмешательство рока. Герой сначала верит в успех противоборства, а позднее (в последних произведениях) скорбит или смиряет свой темперамент, но всегда и во всем значителен и эпически выразителен. Это мироощущение человека, ставшего свидетелем и одновременно участником драматических коллизий общечеловеческого смысла и масштаба (рис. 6).

Бернини — сын другого времени, иных переживаний и настроений. Он без раздумий принимает противоречие, конфликтное несовпадение идеала с действительностью как естественное положение вещей, как норму. Противоборство, экстаз, падение, вознесение, апофеоз — эти экстремальные моменты бытия содержат наибольшие возможности для полифонического построения образа, при котором возможны непредвиденные импровизационные ходы и превращения.

В «Аполлоне и Дафне» такое превращение, строго говоря, противопоказанное скульптуре, уже началось. Дафна покрывается корой, прорастает ветвями. Только что стремительно двигавшееся тело застывает, а неподвижный ствол дерева начинает расти и пускать ветви на глазах. В него переходят жизнь и движение девушки (рис. 7).

В соборе Св. Петра Бернини создает несколько сложных композиций: кафедру Св. Петра, гробницу Урбана VIII, гробницу Александра III. В церкви Санта Мариа делла Виттория — знаменитый алтарь Св. Терезы. В этих вещах, как и у Микеланджело, жанровая и языковая граница между скульптурой и архитектурой едва заметна. В этом одна из причин редкой силы воздействия и богатства впечатлений от художественного синтеза в произведениях обоих мастеров.

Особенно сложна и буквально неисчерпаема полизрительная разработка темы в «Вознесении кафедры Св. Петра». Пораженные священнослужители взирают на кафедру, возносящуюся на кучевых облаках (в барочном вкусе) в окружении парящих путти. Это не то древнее кресло византийских форм, которое хранилось в соборе и, по преданию, принадлежало апостолу Петру. Кресло (кафедра), придуманное Бернини, все построено на противопоставлениях. Вознесение кафедры (люди, облака, архитектурные формы, путти, сия-

ние) составляет один непрерывный и едва расчленимый контрапост. Свойства барочного пространства, которые трудно представить и еще труднее категорически установить, получили здесь наглядное и конкретное выражение, представленное потоком превращений, которые претерпевают находящиеся в нем формы (рис. 8).

Утрированная («неправильная») перспектива

Переосмысление перспективной модели пространства. «Скала Реджа» в Ватикане, Бернини. Лестница во дворце Спада, Борромини

Трапезиевидную площадь перед собором Св. Петра ограничивают два непараллельных корпуса. В одном из них, примыкающем к Ватикану, папа поручает Бернини построить лестницу (1663–1666), ведущую в его покои. Высота этого коридора-туннеля оказалась неодинаковой. С подъемом лестницы она постепенно уменьшилась, а главное, верх свода перестал восприниматься горизонтальным (рис. 9).

Любой другой, заключая лестницу в колоннаду, наверняка разделит бы ее площадками и устроил несколько разномасштабных ордеров. Бернини, напротив, объединил укорачивающиеся колонны одним наклонным антаблементом и одним конусообразным сводом. Это решение может показаться вынужденным. Но тремя десятилетиями раньше Борромини сделал такой же «лжеперспективный» коридор во дворце Спада (1632–1638), ни в чем не будучи стесненным. В этих решениях проявилась одна из существенных особенностей барочного восприятия пространства. Коридор с колоннадой вдоль стен помогает упорядоченному восприятию пространства по законам перспективы. Снижая высоту и меняя ширину коридора, Бернини и Борромини искажают перспективное впечатление. Примерно такого же рода искажения возникают при восприятии форм с перемещением наблюдателя вправо и влево от центральной оси.

Бернини безошибочно угадал утрирующий перспективу разворот корпусов между собором Св. Петра и эллиптической колоннадой. Естественно предположить, что и знаменитые «трезубцы» (улицы-лучи) в барочной перепланировке Рима продиктованы все той же потребностью динамизирования восприятия пространства.

Искаженная перспектива — парадоксальная форма преемственности перспективного опыта Кватроченто. Или иначе — при обучении новой манере неизбежна «дискредитацией» старой.

Пульсирующее пространство. Пластический контрапост и непрерывность противопоставления

*Ц. Сант Андреа на Квиринале, Л. Бернини; ц. Сан Карло
алле Куатро Фонтане — Сан Карлино, Ф. Борромини*

Очень может быть, что интерес к объемному контрапосту появляется у Бернини после его работы над киворием в соборе Св. Петра. Правда, к той же мысли, как и Микеланджело, его могли подвести и собственные скульптуры.

Две поздние постройки Бернини — церкви в Кастельгандольфо (1661) и в Аричча (1664) по выразительности замысла и композиционной технике значительно уступают ц. Сант Андреа на Квиринале, его главному архитектурному шедевру (1653—1658), который задуман раньше церкви в Аричча, но закончен только в 1678 г. (?). Это новый этап в разработке полизрительной композиции и одновременно одно из лучших достижений стиля.

Вопрос о приоритете одного из центральных композиционных изобретений барокко остается невыясненным. Ц. Сан Карлино была начата Борромини раньше ц. Сант Андреа, но оставалась незаконченной (без фасада) до 1666 г. Борромини нашел решение фасада почти перед самой смертью (рис. 10 а—г).

Сложный контрапост ц. Сант Андреа начинается в центре. Эта особенность восприятия, нежелательная при настройке зрения на линейную перспективу, в которой пространство прочитывается с краев первого плана к точке схода в центре, в какой-то мере традиционна для барокко. Зато дальше начинают ломаться и сами барочные традиции.

Тема портала как-то незаметно (путем остроумных имитаций) переходит на объемные формы или, если взглянуть иначе, сами циркульные объемы внедряются в композицию плоского портала. Первое противопоставление: большой ордерный портал с треугольным фронтоном — малый ордер с разорванным лучковым фронтоном на полуротонде.

Контрапост прослеживается во всем: в формах антаблемента; в формах фронтона; в пластике ордера (пилястры, свободно стоящие колонны); в том, какие формы разорваны или раскрепованы (весь антаблемент, лучковый фронтон). Второй захват контрапоста: арка (за полуротондой) внутри большого портала с треугольным фронтоном — та же тема портала с треугольным фронтоном, но уже внутри арки.

Одновременно противопоставляются отдельные части темы: выступающий антаблемент полуротонды — плоский антаблемент прямоугольного проема; лучковый фронтон над антаблементом полуротонды — волюты вокруг основного цилиндри-

ческого объема. И таким образом первоначальный тематический контраст постепенно распространяется на все части здания.

Бернини применяет самые разнообразные его виды: простой, сложный, двойной, тройной, с изменением темы, вертикально-подвижный, горизонтально-подвижный и т.д.

И еще одна цепочка противопоставлений: боковые циркульные стенки — противоположно изогнутый антаблемент полуротонды — основной цилиндрический объем — ступени перед порталом. Затем новая возможность имитации: цилиндр с приставленным к нему порталом — его обращение (боковые порталы по краям полуциркульной стенки) (рис. 10).

Интересно отметить, что при всей необычности образа и новизне состава контрапоста сохраняется уже знакомая по фасаду ц. Иль Джезу схема развертывания композиции.

Те же два магистральных направления противопоставлений: по вертикали от малого ордера входного проема к большому ордеру пилястров и далее к ротонде фонаря; горизонтальное развитие темы в стороны от портала на поверхность цилиндрического объема и полуциркульные стенки, обнимающие площадку перед входом. Сохранен базиликальный разрез и даже волюты, заполняющие перепад высот (точнее, связывающие контрапосты ярусов). Одним словом — привычный композиционный канон, но изложенный трехмерно языком скульптуры.

В свое время, проектируя ц. Иль Джезу, Дж. делла Порта шел, в каком-то смысле, от композиции собора Св. Петра Микеланджело. Теперь Бернини, отталкиваясь от той же Иль Джезу, вернулся к первоисточнику — скульптурному мышлению Микеланджело. Он объемно излагает тему и объемно развертывает ее в пространстве. Десятью годами позднее Бернини решает композицию восточного фасада Лувра (1-й проект) одним выразительным контрапостом экседры и ротонды, не дополняя его никакими другими подробностями (рис. 10 е).

Попутно в композиции ц. Сант Андреа оказалась решенной сложная задача соединения плоского портала с цилиндрическим объемом ротонды (проблема, очень веско заявленная в римском Пантеоне, но решенная в иной композиционной манере).

Аналогия с Пантеоном напрашивается и в интерьере — устройство ниш-капелл, характер ордера, невыразительность или неубедительность аттика-барабана. Такого рода аналогии и с ц. Иль Джезу, и с Пантеоном очевидны, но архитектура получила принципиально иной.

В проекте ц. Сант Андреа получила воплощение одна из наиболее сильных композиционных

идей барокко — *идея пульсирующего диалогического пространства*. Решающее значение имело противопоставление криволинейных стеновых поверхностей — вогнутых и выпуклых. Снаружи портал большого ордера с треугольным фронтоном раскрепован на выпуклой, наружной поверхности стены. В интерьере тот же портал, но с разорванным лучковым фронтоном, следует вогнутой стене. Смысловая новизна этого приема — в противопоставлении наружного пространства внутреннему.

Для большей убедительности Бернини дает еще один контрапост — полуротонды перед входным порталом и алтарной нишей по оси входа (т.е. опять наружной и внутренней поверхностей цилиндра). Он легко просматривается при входе в церковь.

Позднее по бокам портала появились две циркульные стенки, что еще больше облегчило одновременное восприятие контрапоста наружного и внутреннего пространств.

Кто знает, может быть это добавление было сделано под влиянием аналогичных экспериментов Борромини? А может быть, и наоборот — как уже говорилось, фасад ц. Сан Карло (Сан Карлино) был закончен Борромини незадолго до его смерти. Да это и не так важно. Идея носилась в воздухе.

Церковь Сан Карлино уже была построена, а ее знаменитый фасад был скомпонован лишь через тридцать лет. По-видимому, задача была не только трудной, но и существенно важной для нового стиля — ее решение вынашивалось (1634—1667).

Борромини заказали построить церковь на неудобном угловом участке у перекрестка виа Феличе с виа Квиринале вплотную к старым монастырским помещениям. Сложность ситуации, в какой-то мере, могла продиктовать необычное решение. Но главная оригинальность этой постройки — в самом задуманном образе и в методе его раскрытия (рис. 11 а—в).

Бернини навряд ли стал бы компоновать фасад так, как это сделано в Сан Карло. Борромини не обозначает начало каждого нового тематического противопоставления, почти не пользуется раскреповками, высотой стенового рельефа и не расслаивает фасад на несколько планов. Главное внимание сосредоточено на противопоставлении криволинейных поверхностей стены, подразумевающих наружное интерьерное пространство.

А. Бринкман дает типично импрессионистическую характеристику фасада Сан Карлино: «Весь фасад словно извивается от возбуждения и напряженности»*.

План церкви не просто эллиптический, а ломано-эллиптический. Геометрия его построения хорошо видна на авторских чертежах, хранящихся в графическом кабинете венской Альбертины (рис. 11 г,д).

Зачем понадобилось усложнять, прерывать и членить единую поверхность эллипса? Зачем нужно было держаться крестово-купольной схемы перекрытия при эллиптическом плане? Ведь перекрыл же Бернини эллиптическую ротонду ц. Сан Андреа куполом без подпружных арок. Зачем ставить диагонально опорные столбы (в местах стыка прямого карниза с эллиптическим), если это повлечет за собой неестественное перекручивание архивольтов подпружных арок? Что означает странный рисунок кессонов на куполе? Почему не раскрепован антаблемент в местах, где над ним появляется фронтон? Это далеко не полный перечень недоуменных вопросов, возникающих при разглядывании композиции. Но может быть оттого-то они и возникали, что способ разглядывания (восприятия) был неправильным, а при правильном недоумений быть не должно.

Давно замечено, что подсознательный выбор, инстинктивное влечение всегда маскируется, прячется за многообразными рациональными требованиями (конструктивности, экономичности, технологии, удобства...). Правда, в случае Сан Карлино во всем явно преобладают чисто художественные вопросы. Но каковы они, и чем продиктованы встречающиеся чуть ли не на каждом шагу нарушения и отступления от уже принятого, привычного даже для барокко?

Диагонально развернутые опоры фасада и опоры, на которые приходятся пяты подпружных арок в интерьере, не только ломают, фиксируют стык эллиптической кривой, но создают впечатление волнообразного движения стены. Это впечатление подтверждается на фасаде — карниз колонн нижнего яруса образует непрерывную волну (вогнутая и выгнутая вперед поверхности плавно переходят одна в другую). Так рождается ощущение пульсации пространства (контрапост внутренней и наружной криволинейных поверхностей). Колонны в местах перелома и стыка одновременно принадлежат двум поверхностям — внутренней и наружной. Вероятно, в интерьере такому же плавному переходу или волне карниза могла помешать привычка выделять в крестово-купольной схеме несущие опоры (рис. 12 а,б).

Диагональная постановка колонн в интерьере повлекла за собой сложную и неопределенную форму архивольтов. Они буквально перекручиваются против всех законов геометрии и тектоники. Двойственность и одновременная принадлежность

* Бринкман А.Э. Площадь и Монумент: Пер. с немецкого. — М., 1935. — С. 109.

двум исключаящим друг друга положениям — тоже признак пульсирующего пространства.

Как уже говорилось, в капеллах-нишах треугольный фронтон никак не выделен на антаблементе. Однако, если мысленно добавить раскреповку, фронтон своими концами точно «сядет» на промежуточные колонны. Получается, что колонны или пилястры одновременно принадлежат двум разным завершениям: эллиптическому карнизу (или архивольту) и треугольному фронтому. И еще есть один очень важный композиционный узел, подтверждающий тематическую двойственность детали. Диагонально развернутые опоры — единственные прямолинейные участки стен интерьера. В этих узловых точках зрительно удерживается крестово-купольная форма пространства. В промежутках между закрепленными участками стены распор купола обозначен упругими очертаниями эллиптического антаблемента. В вертикальном направлении тот же импульс расширения напрыгает поверхность парусов и купольного свода. Контуры вспарушенного над головой пространства «нарисованы» архивольтами подпружных арок и распределительным кольцом купола. Таким образом опорные узлы пространства одновременно принадлежат двум разнонаправленным «потокам».

Фонарь над куполом — еще одно противопоставление нижнему пространству. На этот раз стеновая поверхность фонаря зрительно едва сдерживает напор уже снаружи. Сжатое пространство фонаря пассивно реагирует на экспансию извне.

Наиболее яркое выражение идея вертикального пластического контрапоста получает в композиции колокольни ц. Сант Андреа делла Фрате, построенной примерно в то же время (рис. 12 в).

Наконец, странный рисунок кессонированного купола необъясним с точки зрения тектоники. Он образован комбинацией шестигранников, восьмигранников и крестов. Главная особенность в том, что каждая форма возникает как случайный зазор между другими. Она есть и ее нет в одно и то же время. Если смотреть на кресты и восьмигранники — нет шестигранников, и наоборот. Налицо уже знакомый эффект пульсации. При желании его можно проследить и на других деталях (рис. 12 г).

Фасад Сан Карлино — это изображение волнообразной пластики (как на изогнутой «картинной» поверхности) четырехмерного пульсирующего пространства интерьера. Задача еще сложнее, чем у Бернини в Сант Андреа, и чем-то напоминает замысел Брунеллески в капелле Пацци*.

* Подробнее о методах Ф. Брунеллески в статье В. Локтева «Тесная свобода новой эстетики и просторные правила классицизма» // Архитектура СССР, 1972. № 10.

Бернини использовал в контрапосте наружную поверхность своего основного эллиптического объема. Оставалось добавить вогнутую поверхность боковых стенок. Борромини придумывает особую условную систему изображения пульсации и решает проблему непрерывности или одновременности обоих пространств.

Фасад Сан Карлино не «вывеска» интерьера, а новая композиционная формула, раскрывающая еще одну принципиальную особенность.

Обычно в работах об архитектуре барокко ограничиваются разбором фасада и плана собственно ц. Сан Карлино. Но это более сложный организм со многими помещениями. Закономерность его композиции открывается при анализе постройки в целом. Пространство монастырского двора — своего рода негатив пространству церкви.

В интерьере церкви, как уже отмечалось, плоские участки стен расположены в углах, там, где стыкуются эллиптические и циркульные кривые. Это диагонально развернутые опоры подпружных арок. Остальные участки — криволинейны.

Во дворе все наоборот. Аркада лежит в плоскости стен. В углах же аттики выступают вперед по циркульной кривой. Второй ярус повторяет в плане очертания нижней аркады, только углы просто скошены по прямой.

Точные детали — признак мастерства. Детали композиции дворика — ювелирно четкие сколки главной композиционной идеи.

Балясины балюстрады, взятые отдельно, обязательно покажутся странными. В плане каждая очерчена тремя вогнутыми циркульными кривыми — отзвук пульсаций всего пространства ц. Сан Карлино. Кроме того, каждая из балясин по отношению к двум соседним кажется перевернутой с ног на голову (миниатюрный и остроумно задуманный контрапост).

Колонны второго яруса в плане круглые, а капители — восьмигранные. Это для того, чтобы в углах антаблемент и формы капителей тоже смотрелись контрастно.

Ниже уровня земли есть еще одна церковь, повторяющая план наземной. Она перекрыта низким эллиптическим сводом с распалубками.

Несмотря на нарочитую скромность средств выражения, интерьер нижней церкви пространственно и пластически очень богат. Сравнение с основным верхним помещением дает еще один пространственный контрапост. На стенах изображены столбы, объединенные карнизной тягой (лентой). Карниз прерывается только на криволинейных участках в разрывах, перекрытых эллиптическими арками.

На отдельных участках стены чередуются прямоугольные и циркульные ниши. Прямоугольные — раскрепованы, циркульные — просто выреза-

ны в стене. Обрамление больших проемов совмещает в себе характерные элементы обоих типов ниш.

Нужно обратить внимание и на столбы, одна сторона которых принадлежит криволинейным участкам стены, другая — плоским (знакомая двойственность).

Еще одно из подземных помещений Сан Карлино перекрыто сферическим сводом с нервюрами. В плане это восьмигранник. На ломаной поверхности стен чередуются циркульные ниши и арки. Комбинируя прямолинейные и криволинейные карнизные тяги, Борромини создает чисто оптический эффект пульсации вогнутой и выпуклой поверхностей. В действительности этого противопоставления нет.

Очень важная роль поручена сводам (плафонам). Борромини первый из мастеров барокко оценил их выразительные возможности. Они не разрешают и не маскируют конфликты, а собирают их вместе, как бы указывая тем самым, что противоречивость, беспокойство и двойственность — главное содержание барочного мироощущения. Однажды наткнувшись, как на золотonosную жилу, на эту аномалию барочного пространственного мироощущения, Борромини заинтересованно эксплуатирует ее во всех произведениях. Через все его творчество красной нитью проходит идея пульсирующего пространства.

И все же эта удивляющая изощренность в построении пространства — не самоцель. Барокко ищет и находит пластически образное выражение атмосферы разнонаправленного поиска, мироощущения, отличающего барочную эпоху — трудного сплава теологических идей и новых научных представлений о мире, мистического, религиозного переживания и рационалистического мышления, всеядности культуры и нравственной аскезы. И все это подлечит архитектурному воплощению не в спокойно-повествовательной манере Ренессанса, а взволнованно, темпераментно, с сохранением полемического пафоса, в захватывающих мысль и чувства полифонических (поливизуальных) образах.

Сопричастность пространству

Здание Оратории деи Филиппини, до 1650, Ф. Борромини

При сопоставлении здания Оратории с рядом стоящей церковью, построенной несколькими десятилетиями раньше, можно заметить эволюцию барочной концепции фасада от канона ц. Иль Джезу (1575) до эпатазирующих фасадов Борромини (1637–1643).

Композиция соседней церкви разворачивается контрапостами от центра. Тема контрапоста — наличник портала.

Вместо изобразительной тектоники ренессансного фасада — наложение кулис, отступающих от центра в стороны как в «обратной перспективе». Пространства, подразумевающего перспективную глубину, — нет. Композиция навязывает зрителю манеру многовзглядного динамического восприятия. Многослойная «обратная перспектива» в этом случае представляет собой условную запись отдельных положений наблюдателя в пространстве. Традиционное для ренессансной композиции требование целостности и единственности точки зрения в барочной композиции заменено требованием одновременности многих точек зрения. Контрапост — обязательно ордерный фигуративный.

Фасад Оратории, как и другие фасады Борромини (палаццо Колледжио ди Пропаганда Фиде, Сан Карлино...), опять на тему пульсирующего пространства (*рис. 13*). Здесь открываются и утверждаются его новые свойства. Они таковы, что для их выражения уже известный фигуративный контрапост не пригоден, но он не отменяется совсем. Его просто приспособляют к обслуживанию композиционной идеи пульсирующего пространства (*рис. 14 а–в*).

На фасаде Оратории в нижнем ярусе выпуклая поверхность стены среднего пролета противопоставлена вогнутой поверхности всего фасада. Это противопоставление поддержано контрапостом оконных наличников среднего и боковых пролетов. Кроме того противопоставляются «начинки» верхнего и нижнего ярусов. На это есть точные указания: выпуклый участок стены первого яруса — ниша с кессонированным сводом во втором ярусе.

Общая пластическая схема фасада напоминает схему Сан Карлино. Горизонтальный контрапост: на вогнутой поверхности стены — выступ среднего простенка. Вертикальный контрапост: выступ нижнего яруса — ниша над ним.

Производными пульсирующего пространства являются формы ломаного фронтона и странно «задранные» куски карниза над самыми крайними, нераскрепованными частями фасада. В формах фронтона заметно стремление совместить одним приемом прежний контрапост разорванного треугольного фронтона над входом и арочной ниши во втором ярусе. В свою очередь лучковые края сложного фронтона должны быть соотнесены с этими противоположно изогнутыми фрагментами карнизов. И тогда вся вогнутая поверхность фасада окажется противопоставленной его краям. В этом случае «провисающий» карниз можно трактовать как условное изображение еще одной искривленности стены, противоположной вогнутому фасаду.

Не является ли композиция Оратории намеренным парафразом канона Иль Джезу, но в развитии идеи пульсирующего пространства?

Как всегда, у Борромини очень содержательны детали. В изобретательстве полифонических барочных деталей, в которые часто вплетаются скульптурные мотивы, Борромини превосходит многих современников, включая самого Бернини. Фасад Оратории тоже многослоен. И в местах перехода от одного слоя к другому Борромини допускает беспрецедентную вольность. Он показывает не два выступающих один из-за другого пилястра, а один, скользящий по ребру раскреповки. Этот пилястр как бы принадлежит сразу двум планам, двум поверхностям (рис. 14 г—е).

Двойственная принадлежность пилястра на границе противопоставленных поверхностей указывает на непрерывность и нерасчлененность барочного пространства. Оно обнаруживает себя только в пульсации, и каждая часть пространственного контрапта, взятая в отдельности, бессмысленна.

В углах двора Оратории есть еще такой же вогнутый скользящий пилястр. Угол, как граница взгляда, смазывается. Ренессансное понимание ордерного пространства предполагало подчеркнутое укрепление угла пересечением двух пилястров. Даже архитектуре вменялось в обязанность строгое соблюдение воображаемой «картинной» плоскости. В постройках Борромини, напротив, в прямоугольных помещениях углы, как правило, скошены («смазаны»). В этом отношении характерно решение плафона. В интерьере Оратории диагональный разворот углового пилястра непосредственно связан с композицией плафона. Для Борромини акцентированный угол — помеха барочному построению интерьера. Он признает угол только как сдвиг или срыв пространства, позволяющий подчеркнуть конфликтность.

С каждой новой постройкой растет интерес к композиции плафона как к еще одной возможности выражения барочных свойств пространства. На плафонах (сводах, куполах...), как бы возрождая готическую традицию, Борромини вводит сложное плетение нервюр и причудливых пластических обрамлений.

Главный зал Оратории перекрыт зеркальным сводом на распалубках. Распалубку оформляют широкие ленты нервюр, которые одним концом врезаются в овальную раму зеркала плафона, а другим опираются на пилястры. Аналогичные плафоны и в других его постройках — в ц. Санта Мариа деи Сетте Долори, в сакристии церкви Сант Аньезе и в капелле деи Ре Маджи.

Диагональная сеть нервюр сделана не с целью усложнения или декоративного обогащения плафона. Гораздо важнее получающаяся в этом случае многозначность всего рисунка и отдельных его фрагментов. Рисунок меняется на глазах, буквально

но мерцает в зависимости от направления взгляда. Похожий оптический эффект возникает и при рассматривании нервюрных сводов готического собора. Пульсирующий рисунок кессонов купола Сан Карлино никак не связан с ордерным решением стен. В Оратории эта связь очевидна. В этом неожиданное объяснение еще одного типичного приема барочной композиции.

И в Оратории, и в капелле деи Ре Маджи Колледжо ди Пропаганда Фиде, и в ц. Сан Джованни ин Латерано стены расчленены пилястрами не равномерно, а с намеренным чередованием узких и широких простенков. Соответственно меняется и масштаб ордерных форм.

Пульсирующий рисунок плафона получает поддержку в меняющемся ритме членения стены. В дальнейшем такой вид членения становится непреложным законом большинства ордерных барочных фасадов и интерьеров. Но случается, что согласованность плафона с ритмическим расчленением стен не соблюдается. Например, Пьетро да Кортоне допускает рассогласованность в тех случаях, когда барочное пространство изображается на плафоне средствами живописи. Но еще раньше в интерьере ц. Сан Джованни ин Латерано Борромини членит стены и плафон независимо друг от друга. Даже чередование ширины простенков и контрапта наличников кажется Борромини недостаточным, и он прорывает карниз больших пилястров оконным наличником в каждом третьем простенке. От этого и простенки кажутся разного «роста».

Глубоко кассетированный плафон Сан Джованни ин Латерано строится на чередовании тяжелых рам одинаковой ширины, но контрастно различных пропорций. Казалось бы, типично ренессансный прием, но Борромини и его переосмысливает, стремясь к знакомому впечатлению пульсации пространства.

Прерывистость пространства и непрерывность пластического выражения движения

Колледжо ди Пропаганда Фиде. Л. Бернини — Ф. Борромини и другие их постройки

Почерк Борромини еще более индивидуален, а мышление еще изощреннее, чем у Бернини. Достаточно сравнить два довольно близких по теме и приему фасада: уже упомянутый Колледжо ди Пропаганда Фиде Бернини (1645—1666) и фасад Борромини для Оратории Сан Филиппо Нери в монастыре филиппинцев. И там, и здесь контрапост выпуклых и вогнутых стен. Но в их трактов-

ке Борромини так неуравновешен и так склонен к преувеличениям, что рядом с ним даже Бернини кажется «классически строгим» и умеренным. Сходство форм и приемов контрапоста в обеих постройках говорит о том, что Борромини на фасаде коллегии принадлежит очень многое*. По-видимому, Бернини приходилось сдерживать неистовый темперамент своего помощника. Монументальность образа и разумная умеренность в использовании архитектурных средств — безусловно заслуга Бернини (рис. 15 а—г).

В Оратории Борромини определенно идет от полифонического (полизрительного) композиционного канона ц. Иль Джезу, но затем преобразует его до неузнаваемости, попутно изобретая массу новых способов и видов контрапоста**. Фасад коллегии — этап в становлении пространственной концепции барокко. Фактически здесь впервые делается попытка совместить традиционно плоский фасад с волнообразной пластикой стеновой поверхности. В каком-то смысле форму и ограничивающие ее поверхности можно рассматривать как знаки пространства. Сдвиги, срывы, неожиданные изломы — признаки прерывистого, пульсирующего «состояния» пространства. Для того, чтобы возникло ощущение пульсации, необходимы диалогически опровергающие друг друга формы. Разрывы между ними неизбежны. Бернини всегда очень выразительно их показывает (раскреповками, сдвигом поверхностей, обрывом формы, расчленением контрапоста ярусами...; только в одном случае — в нижнем ярусе ц. Сан Карлино — пульсация изображена непрерывной волной). Это очень важно. Наверное, если бы поверхность не прерывалась, не было бы и выразительного противопоставления, а следовательно, и полизрительного эффекта.

Если бы документально не было подтверждено участие Бернини, можно было бы приписать всю постройку Борромини. Пожалуй, единственно бесспорно берниниевское — это монументальный масштаб всего здания. Фонари на фасаде едва возвышаются над базами пилястров, а оконные проемы по размеру не уступают городским воротам. Рука Борромини узнается не только по излюбленным деталям (скульптурный орнамент, архитек-

турные обломы), не только в трактовке ордера, но и в самом построении контрапоста.

Другой особенностью композиции того же фасада Колледжо ди Пропаганда Фиде является возможность нескольких вариантов прочтения контрапоста. Наличник окна может быть сопоставлен и со входным порталом, и с композицией всего простенка, и с наличником соседнего окна.

Для Борромини характерно умение создавать многонаправленный сквозной контрапост, проходящий по всем частям и фрагментам фасада. Тем самым достигается переход от одного противопоставления к другому, т.е. непрерывность и вариатность развертывания темы фасада или интерьера. И опять на плафонах интерьера мы видим орнаментальное пересечение нервюр и обрамлений сводов (рис. 15 д—ж).

Как уже говорилось, фасад Сан Карлино вызывал очень долго. Возможно, камнем преткновения было образное выражение идеи прерывности и непрерывности пространства. На каждом ярусе Сан Карлино четко прочитывается контрапост среднего и крайних простенков. Так же очевидна целесообразность сравнения ярусов. Но на первом ярусе контрапост поверхностей дан непрерывной волной, а на втором ярусе — с демонстративным разрывом, сдвигом. И таким образом интригой фасада становится противопоставление прерывной и непрерывной волн и их зрительная одновременность. Такого вида контрапоста никто до Борромини не предлагал.

Полифоническая структуризация архитектурной формы. Идея «бесконечного развития»

Церковь Сант Иво алла Сapiенца, Ф. Борромини

Фасад Сан Карлино — это не только условное изображение, а точнее, вынесение наружу пульсирующего пространства интерьера. В нем есть еще закономерность, прямо не связанная с интерьером. Если последовательно сопоставить формы первого яруса со вторым, далее с вырастающим из-за фасада барабаном купола и, наконец, с формой фонаря, можно заметить, что эта последовательность дает ряд чередований криволинейных поверхностей — вогнутой и выпуклой. Абстрактно этот ряд при необходимости можно было бы продолжить как угодно далеко или как угодно высоко. В самом деле, не было ли у барокко хотя бы теоретически такого намерения?

В дальнем конце университетского двора, построенном еще Дж. делла Порта, Борромини строит свое второе центрическое здание — церковь

* Участие Борромини в этой постройке подтверждается в последних исследованиях Paola Portoghesi. Borromini. Architettura come Linguaggio. Istituto Editoriale Electra. — Milano, 1967.

** Считается, что Бернини сделал все интерьеры коллегии (такое мнение имеет Кристиан Норберг-Шульц, автор обстоятельного труда, посвященного архитектуре европейского барокко). Christian Norberg-Schulz. Architettura Barocca. Electa Editrice, 1971. Но то, что сохранилось — без сомнения дело Борромини. Документально установлено, что в 1646 г. Борромини полностью переделал интерьер маленькой эллиптической церкви (capella die Re Magi).

Сант Иво алла Сапиенца (1642—1660). Поместив пластически выразительный объем между тремя стенами в конце двора, Борромини, казалось бы, поставил себя в невыгодное положение. Опять в его распоряжении остался один-единственный фасад и его необходимо было согласовать с чужеродной архитектурой старого двора Джакомо делла Порта. Борромини принимает неожиданное решение: закрывает всю предусмотренную предшественниками пластику стеной, на которой продолжает тему арок двора; делает ложный высокий барабан, скрывающий настоящий купол, и выносит свой замысел наверх, т.е. развертывает композицию над двором (рис. 16 а—г).

Теперь, чтобы связать двор с церковью тематически, он изгибает нижнюю стену с аркадой по эллипсу и тем подключает ее к контрапосту ярусов — вогнутой стенке с аркадой противопоставлена эллиптическая поверхность барабана. Фонарь вновь имитирует вогнутую стену двора, а еще выше появляется спираль.

Этот вертикальный ряд вогнутых и выступающих криволинейных поверхностей является ведущей темой и главным выразительным средством построения образа.

В Сан Карлино этот зрительный ряд практически не воспринимается. С одной улицы в сильном ракурсе виден только двухъярусный ордерный фасад с волнообразной линией карнизов. Издали, с другой улицы, можно увидеть купол и фонарь, но тогда фасад и купол оказываются не на одной оси.

Пространство дворика ц. Сант Иво фактически подобно зрительному залу, из которого лучше всего просматриваются все особенности композиционного замысла. Тематическое противопоставление выстраивается по вертикали: вогнутая стена дворика — «многоствольный» барабан купола (составлен из нескольких цилиндрических форм) — фонарь — прозрачная луковка на вершине. Четко читающаяся пирамидальная схема удобна для развертывания убывающего ряда подобных фигур. Но Борромини переключает все внимание на тематический материал контрапостов. Сферической поверхности купола противопоставлены провисающие ленты своеобразных ребер — «аркбутанов». Ступени купола отвечают ступенчатой структуре всей композиции. Пластика второго (настоящего) барабана во всем противоположна нижнему (ложному) и т.д. Спираль над фонарем — легко воспринимаемый символ одновременности двух состояний барочного пространства: прерывистой пульсации, организованной контрапостами, и поступательного непрерывного движения. В этом легко убедиться, если внимательно проследить за всеми изменениями и превращениями формы, случаю-

щимися при переходе с одного витка спирали к следующему. Незначительное на первый взгляд отклонение от темы в следующий момент оборачивается ее опровержением (рис. 16 д—е).

Пирамиду венчает прозрачный металлический каркас луковичной главки, удивительно напоминающей завершения русских церквей XVII—XVIII вв. Как объяснить эту форму и ее графически-каркасный контур (рис. 16 ж,з)?

Подготовленный предшествующим каскадом противопоставлений, глаз зрителя без особого усилия замечает, что очертание луковичы образует плавный переход от вогнутой криволинейной формы к опровергающей ее выпуклой. Эта та самая волна, которую впервые удалось представить на фасаде Сан Карлино, но получившая объемное выражение.

Если бы луковича была не прозрачной (например, каменной или целиком металлической), увидеть в этой форме сопоставление внутреннего и наружного пространства было бы значительно труднее. Прозрачный контур зрительно уравнивал обе пространственные среды (внутреннюю и внешнюю).

В интерьере Сант Иво идея непрерывной пульсации получает еще одно образное выражение. В интерьере ц. Сан Карлино тектоника крестово-купольной схемы тесно переплетается с диалогическим контрапостом пространства. С точки зрения чистоты барочной концепции решение почти бескомпромиссное. Купол — естественное тематическое продолжение пульсирующего пространства нижнего яруса. Антаблемент не прерывает этой пульсации, а только подчеркивает ее характерный рисунок (рис. 17 а—в).

В истории архитектуры при описании плана этой постройки отмечается, что он образован совмещением двух треугольников (шестиконечная звезда). Действительно, такова его геометрия. Но композиционный смысл ее в том, что треугольникам дано контрастно противоположное развитие. Вершины одного заканчиваются вогнутыми сторонами окружности, другого — выпуклыми. Следующая этому рисунку стена дает впечатление пульсации, чему очень помогает характерный сдвиг («раскреповка») между контрастно искривленными ее участками. Другая особенность плана в том, что против наружной (выпуклой) поверхности всегда оказывается внутренняя (вогнутая). Таким образом контрапост пространств ощущается не только при движении глаза вдоль стен, но и по диаметру (как бы пронизывая насквозь интерьер).

В неукоснительном, до мельчайших деталей следовании контрапосту и в изобретательности Борромини очень близок, почти равновелик Микеланджело. Разнообразие ордерных фигуратив-

ных контрапостов и орнаментальных деталей интерьера Сант Иво подтверждает правомерность такого уподобления. В пределах каждой пространственной доли, восходящей от пола к замковому кольцу купола, — свой, вертикальный контрапост. Он строится на материале наличников, порталов, ниш и оконных проемов.

Так же как и Микеланджело, Борромини придумывает необычные, удивляющие своей раскованностью формы. Описание каждой из них потребовало бы слишком много места и времени и все-таки не сравнилось бы с тем впечатлением, которое они производят (*рис. 17 г*).

Кроме многочастного вертикального контрапоста внутри отдельной пространственной доли Борромини противопоставляет еще и ордерную «начинку» двух соседних долей. И, наконец, очень важно совмещение пространственных треугольников, обозначенных в плане церкви. Чтобы сделать это более наглядным (помочь прочтению), Борромини пробивает в нише на вогнутых поверхностях стен две двери, стыкующиеся под углом. Общие импосты этих дверных проемов точно соответствуют граням одного из треугольных пространств. Грани другого треугольного пространства обозначены плоскими простенками между двумя криволинейными поверхностями.

Такова необычная полифоническая партитура этого шедевра барочной изобретательности.

Активное пространство барочной площади. Антипод ренессансной глубины

Фонтаны Л. Бернини; площадь Навона перед ц. Сант Аньезе Ф. Борромини; площадь перед ц. Санта Мариа делла Паче Пьетро да Кортона

Ренессансный фонтан сразу же и до конца раскрывает свое назначение — источник. Утилитарная функция барочного фонтана на площади не велика. Он — источник лишь по традиции. Мало сказать, что барочные фонтаны просто отмечали и украшали композиционные центры новых городских ансамблей. Им отводится важная роль в формировании барочной архитектурной среды, художественное воздействие их активнее и значительнее.

Как только были осознаны и освоены закономерности построения барочной формы, обнаружилась необыкновенная ее «агрессивность» по отношению к окружающему пространству. Перед барочным фасадом зритель почти физически ощущает магию архитектурных форм и их власть над пространством. Как будто они излучают энергетические импульсы.

В целом барочная архитектура почти не знает свободно стоящих построек. Исключение — барочные фонтаны на площадях. По каким-то особым и важным причинам фонтан становится эффектным выразителем стиля в градостроительных проектах. Объяснение этого явления — в специфическом отношении барочной формы к пространству.

Многослойная структура фасада церкви Иль Джезу, как уже говорилось, по схеме представляет собой своеобразное опровержение перспективы (размер и масштаб ордерных форм последовательно возрастают при переходе от ближнего плана к дальнему). Термин «обратная перспектива» не совсем точен, потому что понятие перспективы подразумевает пространство, увиденное со стороны, в котором нет зрителя.

Барочная композиция (в частности, «обратная перспектива» в Иль Джезу) обращена также и к пространству, расположенному перед воображаемой картинной плоскостью. Ощущение пространственной сопричастности во многом обязано этому намеренному разрушению «картинной» преграды.

Барокко не воспринимает фонтан исключительно как скульптуру. Даже если скульптура количественно явно преобладает над архитектурными и декоративными формами (фонтан «Четырех рек» на площади Навона, фонтан «Баркачча» на площади ди Spagna, «Тритон» на площади Барберини или фонтан «Треви» перед палаццо Поли), она прежде всего служит инициированию барочного пространственного мироощущения (с архитектурным «аккомпанементом»). По проекту Дж. делла Порта был сооружен «Фонтан черепах» в невыразительном (нейтральном) архитектурном окружении, и его барочная агрессивность распространилась на всё пространство площади (*рис. 18*).

Замысел фонтана «Четырех рек» не очень сложен, по крайней мере, для барокко. Четыре фигуры, символизирующие реки, размещены на груде камней у основания обелиска. Из-за того, что позы соседних фигур строятся по правилу контрапоста, «зритель» воспринимает их активно, динамически. Отсюда ощущение соучастия.

Вживание в контрастно противопоставленные позы или, что еще важнее, одновременное «переживание» парных поз рождает, во-первых, иллюзию физического движения, во-вторых, ощущение сопричастности пространству скульптуры. От этого и окружающая фонтан среда тоже становится активной. Реально «зритель» находится вовне, снаружи скульптурной группы. По сути же дела это интерьер, вывернутый наизнанку и распространяющий композиционный принцип сопричастности на окружающее пространство. Главная же особенность барочного фонтана в том, что сама его

композиционная интрига распространяется вовне, захватывая зрителя. Этим объясняется удивительная «агрессивность» барочной композиции.

Замечательно и то, что при барочном восприятии пространства умалывается ценность привычного ощущения глубины, которое всецело связано с ренессансной (перспективной) версией пространства. При барочном восприятии пространство оценивается по другим параметрам. Этот психологический нюанс большей частью упускается исследователями стиля. Г. Вёльфлин, например, считает, что колоннада Бернини должна была создать впечатление истинной глубинности, доступной именно барокко. «Где только было возможно, барочная архитектура заботилась о разбивке перед зданием площади. Совершеннейшим образом служит площадь Бернини перед собором Св. Петра». С этим нельзя не согласиться. И далее — «...Существенным моментом является то, что постройки и площадь ставятся в необходимое соотношение, и одна без другой ни в коем случае не могут быть восприняты. А так как площадь трактуется как площадь перед зданием, то это отношение естественно **является его глубинным отношением**.

Благодаря созданной Бернини площади с колоннадой, собор Св. Петра с самого начала является взору как нечто отодвинутое в глубину; колоннада служит обрамляющей кулисой, она намечает передний план, трактованное таким образом пространство продолжает ощущаться и в тот момент, когда оно осталось позади и видишь только один фасад»*. Приведенное объяснение мало похоже на то, что сделал Бернини. В самом деле, зачем эллиптический план и трапециевидное пространство, нарушающее законы перспективы? Ведь оптически та же трапециевидная площадь приближает, а не удаляет собор, т.е. как раз ослабляет впечатление глубинности.

В этой связи следует уточнить само барочное ощущение сопричастности — оно возникает еще и оттого, что изображенное событие, художественный образ, кроме всего прочего, распространяются вовне**.

Фонтаны Бернини точно настраивают на это ощущение. Все, что может исказить или мешать ощущению сопричастности, решительно устраняется из композиции. Взгляду, воспитанному на ренессансной линейной перспективе, не за что зацепиться. Хаотическое нагромождение необработанных

глыб, символизирующих стихию природы, включает рациональное, упорядоченное восприятие целого. Единственная геометрически правильная форма (не считая чаши бассейна) — обелиск.

Вертикаль этой формы настолько подавляет ее остальные размеры, что перспективные закономерности могут быть обнаружены только при взгляде вверх, который более уместен для сферической («зенитной»), чем для линейной перспективы.

Бернини сделал свой фонтан до того, как Борромини закончил напротив него ц. Сант Аньезе ин Агоне. Это значит, что идея барочной реконструкции площади в тот момент сводилась к устройству фонтана. И, как ни странно, именно этот небольшой в сравнении с огромным имперским ипподромом (площадь Навона образовалась на месте древнеримского ипподрома) пластический сгусток барочного мироощущения властно трансформировал все окружающее пространство*. Талант и мастерство Борромини проявились в искусном продолжении и обогащении пространственной идеи, заданной фонтаном.

Впечатление от архитектуры ц. Сант Аньезе в первый момент непривычно даже для барокко. Хотя ее формы скомпонованы и воспринимаются по закону контрапоста, в самом расположении или сочетании «голосов» невольно угадывается порядок и дисциплина ордера (рис. 19 а–г).

Борромини охотно обращается к образам Высокого Возрождения как к материалу, из которого, при соответствующей переработке, может быть получено барочное впечатление. В первом варианте (медальонное изображение фасада в восьмигранной рамке) прочитывается схема собора Св. Петра с башнями по проектам Л. Бернини и К. Фонтана (рис. 19 д–з).

Центрические купольные схемы с башнями по углам были у Леонардо, Браманте (проект собора Св. Петра), Антонио да Сангалло старшего (ц. Мадонны ди Сан Бьяджо в Монтепульчано, 1528), Антонио да Сангалло младшего (ц. Санта Мариа ди Лорето, 1507).

Аналогичные схемы есть и в трактате Антонио Аверлино Филарете. Традиционно эта схема применялась в расчете на ордерное восприятие. Порядок всегда задавала тектоника. Здесь же у Борромини иная композиционная логика и иная художественная цель.

* Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. — М., Л., 1930. — С. 138, 139.

** На эту особенность неренессансного пространства уже обращалось внимание, в частности, в работе И. Даниловой по поводу пространства Тинторетто: «В XIV в. в итальянской живописи уравновешенная замкнутость картины начинает активно размыкаться вперед на зрителя...». — «В одном мгновении видеть вечность» // Юный художник, 1996. № 8.

* Правда, фонтан «Четырех рек» не единственный на площади. В южной ее части находился фонтан «Мавр», построенный по проекту Дж. делла Порта, со скульптурами школы Бернини. (Уже после смерти Бернини в северной части площади симметрично фонтану дель Мавр был устроен третий фонтан, названный «Деи Кальдерари»). Замечательно то, что эти дополнения были сделаны в развитие композиционной идеи Бернини.

Фактически в этой постройке нет ни одной формы, которую бы он не осмыслил и не подчинил контрапосту.

Сначала контрастно имитируется одна уже традиционная для барокко тема — ордерный портал. Но затем, всячески разнообразя контрапосты и искусно их варьируя, Борромини незаметно вводит новые темы. Контрапост объемов, деталей, их местоположений и, наконец, противопоставление пространств задают движение, напрягают все элементы постройки. Сам процесс переживания формы явно преобладает над итоговым впечатлением. И опять возникает знакомое впечатление одновременности многих действий.

Удивительно, что при сложности и многоликости образа нет путаницы или беспорядка. С самостоятельностью тем, импровизационностью контрапоста уживается тектоническая логика масс и объемов, целенаправленное разделение «обязанностей» между частями композиции.

Главный портал, купол, колокольни и соединяющий их полуовал центральной стены можно воспринимать как изложение нескольких разнородных тем, объединенных по закону контрапоста подобно частям сюиты. Но их же можно трактовать и как части большого объемного ордера, каким и является вся ц. Сант Анъезе. И тогда выясняется, что ордер и контрапост построены на одном и том же тематическом материале.

Считается, что Борромини так и не создал градостроительного ансамбля. Вместе с тем безошибочно найденное им пространственное отношение ц. Сант Анъезе к фонтану Бернини, тематическая преемственность и пространственная «агрессивность» самой композиции церкви убеждают в том, что им было верно почувствовано построение барочного ансамбля. Нужно большое мастерство, чтобы суметь продолжить в композиции здания тему свободно стоящей многофигурной скульптуры (по отношению к зданию фонтан «Четырех рек» условно может быть назван скульптурой).

Тематические схемы обеих композиций таковы. Фонтан «Четырех рек» — четыре пластически выразительные, динамически напряженные фигуры (подчеркнуто трехмерные, объемные) окружают вертикаль обелиска. Ненаправленная и бесформенная экспрессия зарождается и нагнетается снизу, на периферии, чтобы вдруг, обретя форму и направление, высвободиться в центре.

Схема ц. Сант Анъезе — тектонически напряженно работающий объем купола (с утрированно мускулистой пластикой раскреповок), фланкируемый легкими башнями. Но это только схема, бледно и упрощенно передающая сложный и емкий замысел Борромини, в котором важно не упустить нижеследующие моменты (рис. 19 и,к).

Противопоставление циркульной поверхности барабана вогнутой эллиптической стене по центру «фасада» (тематический ход, принадлежащий все той же идее пульсирующего пространства) поддержано во всех остальных фрагментах композиции (простенки каждого яруса башен, их вогнутые сферические завершения, пластические изощренные формы порталов, оконных наличников и, наконец, построенная на контрапостах поверхность стен главного подкупольного помещения).

Существующий вид церкви отличается от проекта Борромини. Тем не менее тема, композиционный принцип и барочное истолкование пространства сохранены. На какой бы части площади ни находился зритель, он всегда будет ощущать резонанс окружающего его пространства на пульсацию, исходящую от этого удивительного фасада.

В целом ансамбль площади Навона по своей структуре — своеобразный парафраз ансамбля Св. Петра. Тот же тематический материал и те же композиционные приоритеты: первый вариант собора, изображенный на медали, похож на собор Св. Петра (даже есть колокольни, которые к нему предполагал добавить К. Райнальди); площадь тоже растянута вширь; есть обелиск и фонтаны с двух сторон от него. Все это лишний раз говорит о том, что данный тип ансамбля вовсе не случаен для барочной версии пространства.

Казалось бы, как странно! Ко времени расцвета барокко большая часть центра Рима уже застроена в совершенно иной манере (преимущественно ренессансная застройка). Но стоит на площади или улице появиться хотя бы одному барочному зданию, на все окружение накладывается его отпечаток, независимо от размеров и масштаба нового вкрапления в существующую застройку. Есть ряд примеров, в которых барочная «агрессивность» здания особенно заметна (в таких случаях обычная и естественная для Ренессанса привычка видеть отдельно само здание и его пространственное окружение теряет свой смысл). Помимо площади Св. Петра и Капитолия это площади: дель Пополо, Санта Мариа делла Паче и Сант Иньянцио.

Переход от композиции ц. Санта Мариа делла Паче Пьетро да Кортона к площади не только незаметен — его просто нет. Площадь психологически заполнена композиционной интригой этого здания. Нужно отметить, что трапеция площади обращена к церкви другой стороной, чем на Капитолии Микеланджело и на площади Св. Петра, устроенной Бернини. Что это — ошибка или сознательное расхождение во взглядах (рис. 20)?

* К. Райнальди, заканчивающий постройку, несколько отошел от проекта. На чертеже Борромини нет высокого аттика, башни — двухъярусные (третий ярус превратился в подобие фанаря), изменена и форма фронтона над центральным портиком...

Объемно-пространственная композиция ц. Санта Мариа делла Паче воспринимается сразу же при вступлении на площадь, вернее с того места, где срезанные углы застройки образуют воронку. Формальная интрига разворачивается уже знакомым противопоставлением криволинейных стеновых поверхностей. Узнавание этого контрапоста «зрителем» помогает воспринимать в том же ключе и самое пространство площади, одновременно превращая, как это положено в барокко, его в соучастника. При этом эффект пульсации возникает от того, что «зритель» отчетливо различает две противопоставленные друг другу позиции и легко воображает себя в каждой из них («изнутри—снаружи» одновременно и в их диалогической соотнесенности). «Вжиться» в пространственный контрапост церкви Санта Мариа делла Паче — значит представить себя внутри ее эллиптической полуротонды, и тогда эллипс и трапезиевидная площадь оказываются в том самом соотношении, что и у Микеланджело (Капитолий), и у Бернини (колоннада Св. Петра).

Градостроительный барочный ансамбль

Римская площадь дель Пополо дает другое решение барочного ансамбля. Сначала на трапезиевидной площади у городских ворот, в том месте, где сходились три луча улиц, был поставлен обелиск. Уже сама по себе идея трехлучья плохо согласуется с перспективным представлением о пространстве. Линейная перспектива улицы предполагает неподвижного наблюдателя. Для того, чтобы правильно увидеть перспективный коридор другой улицы, нужно переменить позицию. Таким образом одновременное восприятие нескольких уличных перспектив означает подвижность наблюдателя и соответствующее активное «переживание» пространства площади. И то, и другое противопоставлено ренессансному восприятию (рис. 21 а—в).

Окончательно барочная концепция площади выявилась, когда в торцах застройки между лучами были симметрично поставлены две церкви-близнецы: налево от обелиска — Санта Мариа ди Монтесанто, направо — Санта Мариа де Мираколи. Обе — по проекту Райнальди (1662—1667).

Церкви чуть развернуты друг к другу (их оси пересекаются в точке, отмеченной обелиском) так, что воспринимаются одновременно (одним взглядом) строго фронтально. Граница площади, скользящая по фасадам церквей («красная линия» застройки) — криволинейна. Уже в этом своеобразное указание на динамическое восприятие и на связанное с ним ощущение пространственной сопричастности. Реальные перспективы выходящих на площадь улиц (Бабуино, Корсо и Рипета) казалось бы

противоречат уже отмеченной неглубинности барочного пространства. Но ведь в этом композиционном приеме ценится зрительная одновременность трех перспектив, а не каждой в отдельности. А это — признак динамического восприятия, т.е. активного освоения «зрителем» пространства площади и его участия в композиционной интриге*.

В основе наружной композиции обеих церквей — пространственный контрапост выпуклой поверхности барабана купола и криволинейных (вогнутых) простенков по бокам портика. Распространение этого пластического импульса навстречу зрителю довершает ощущение диалогической напряженности пространства.

Барочные «интерьеры» города

Театрализованный полифонизм городского пространства, «изнутри—снаружи» в приложении к масштабу города. Искусство «городских мизансцен». Барочная реконструкция Рима — Д. Фонтана, К. Райнальди, Л. Бернини, Ф. Борромини

Из различий манер видения и композиционных принципов Ренессанса и барокко возникают два противоположных типа ансамбля. Один раскрывает глубинные свойства пространства, другой — его криволинейность, исключаящую представление о глубине и означающую погруженность в пространство. Это положение нуждается в разъяснении.

Ансамбль Ренессанса находится за воображаемой картинной плоскостью по ту сторону, поэтому теоретически войти в него нельзя. При этом зритель не теряет ощущения стороннего наблюдения и возможности рациональной оценки пространства. Все достоинства ренессансного ансамбля сохраняются на перспективе.

Знаменитые Урбинские ведуты (их авторство до сих пор точно не установлено — называют Лучано да Лаурана, Пьеро делла Франческа, Франческо ди Джорджо и даже Антонио да Сангалло) интересны не только как верные изображения разнотипных зданий или попытки создания театральной декорации, но и как демонстрация ренессансного принципа ансамбля.

Его гармонически спропорционированная целостность обеспечивается ордерным согласием частей, а главное — самим фактом закономерных изменений размера и ракурса по мере углубления в перспективный коридор. Идеальное изображение ансамбля часто представляет перспективу улицы или площади с цилиндрическим объемом посередине.

* К тому же композиционному типу относится и интерьер театра Олимпико в Венеции А. Палладио (лучевое расположение перспективных коридоров и эллиптический овал амфитеатра).

Как правило, этот криволинейный объем кажется «неумело» нарисованным (даже у таких мастеров рисунка как Мантенья, Ан. да Сангалло и Рафаэль). Дефект изображения, по-видимому, принципиального свойства.

Дело в том, что объемы с криволинейной поверхностью принадлежат пространству по *эту* сторону картинной плоскости (их нужно смотреть многими взглядами, активно), т.е. не глубинному пространству, в то время как перспектива изображает глубинное пространство по *ту* сторону, за картинной плоскостью. Наполняющие это внешнее пространство здания и фигуры воспринимаются и правильно изображаются без необходимости передвижения наблюдателя в пространстве.

Знаменательно, что и Ренессанс, и барокко используют для выражения своих пространственных идей одни и те же формы (перспективный коридор застроенной улицы и ротонда), но с разным успехом. Барокко предпочитает криволинейное центрическое пространство, в которое вторгается коридор нарочито искаженной перспективы. Самый яркий пример этого типа — колоннада Бернини перед собором Св. Петра. В ансамбле Капитолия участвуют те же формы: «искаженная» перспектива непараллельных корпусов и выделенная мозаикой эллиптическая площадка, на которой поставлен монумент Марка Аврелия. Теперь можно убедиться в закономерности «искажений», характерных для ренессансной и барочной композиционных манер, искажений, обусловленных динамичностью восприятия.

В Урбинских ведутах удачно изображен перспективный коридор и «неудачно» — ротонды внутри него. В композиции Капитолия и в колоннаде Бернини искажается сама перспектива и, естественно, удачно воспринимаются сами барочные формы.

Конечно, и ренессансный ансамбль можно смотреть в движении, например, обходить площадь и рассматривать не одним, а многими взглядами. Различие с барочным будет в том, что в ренессансной композиции не дается повода для суммирования зрительных установок и образования контрапоста. Законы ее восприятия — ордер и перспектива — не способствуют ощущению сопричастности пространству.

В понтификат Сикста V Доменико Фонтана (1543—1607) начертил по его заданию план Рима. Сравнение этого проекта с более ранним планом Альберти или с планами т.н. «идеальных» городов Возрождения дает ясное представление о переменах в художественном мышлении.

Д. Фонтана не заботится о создании доминанты, которой бы подчинялись все другие части города. Он развертывает городское пространство методом последовательного противопоставления архи-

тектуры площадей. Пробивает ось от пьядца дель Пополо к базилике Сан Джованни ин Джерусалемме и расставляет вдоль новой улицы Феличе обелиски. Каждый обелиск отмечает место, где стоит церковь, таким образом вся трасса воспринимается как ряд контрастных имитаций или вариаций на тему базиликальной композиции (рис. 21 г).

На плане барочного Рима появляются протяженные прямые проспекты. На первый взгляд может показаться, что новые городские перспективы и есть тот образ пространства, который имеет в виду барокко. Однако почти во всех случаях эти прямолинейные улицы группируются в систему лучей. Площадь становится ее композиционным фокусом. Таковы площадь дель Пополо (улицы Бабуино, Корсо, Рипетта), площадь у базилики Сан Джованни ин Латерано, площадь у базилики Санта Мариа Маджоре, площадь у Сан Джованни ин Джерусалемме и некоторые другие. Но, во-первых, как отмечалось, пространственное ощущение, возникающее при восприятии лучевой системы, не связано с глубиной. Во-вторых, расстановка обелисков в композиционных узлах свидетельствует о расчете раскрыть композицию по мере продвижения вдоль оси. Пример — вилла кардинала Альдобрандини во Фраскати, построенная Джакомо делла Порта. Вилла расположена на террасах. Дворец — примерно на полпути от подножья к вершине холма. Архитектура террас противопоставлена друг другу по принципу контрапоста, и зритель, стоящий перед нижней террасой или преодолевающий подъем, легко воспринимает весь ряд противопоставлений. Темой для контрапоста террас служит фасад самого дворца.

Барочная развертка композиции в процессе движения вдоль улицы Феличе в чем-то близка анфиладному принципу. Переходя из одного помещения в другое зритель мог бы воспринять анфиладу в барочной манере, конечно, если композиции двух соседних пространств образуют контрапост.

Анфиладно развертывающийся ансамбль уже подсказан виллой папы Юлия, построенной Дж. Бароцци да Виньола. Переходя из одного двора в следующий посетитель видит ансамбль полифонически.

К тому времени, когда Бернини и Борромини разрабатывают и опробывают диалогический принцип построения пространства и на этой основе открывают новые виды компоновки архитектурного ансамбля, барочный стиль еще не исчерпал всех возможностей полифонической манеры.

Завершают эпоху итальянского полифонизма архитекторы Г. Гварини, Ф. Ювара и плеяда художников — создателей барочного стиля театральных декораций: А. Поццо, Дж. Гаулли, семейство Бибиена, братья Валериани...



Л. Бернини. Автопортрет

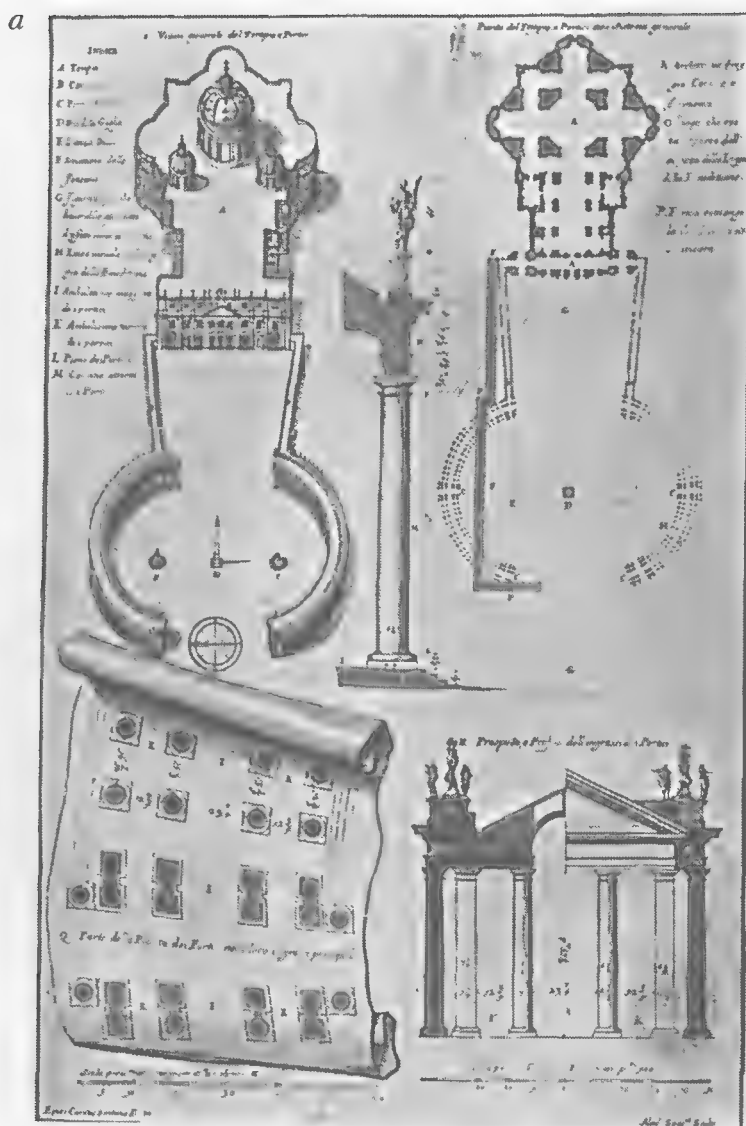


Рис. 1. Л. Бернини: *a* — барочный ансамбль собора Св. Петра (гравюра К. Фонтана); *b* — колоннада собора Св. Петра. Общий вид

a



б

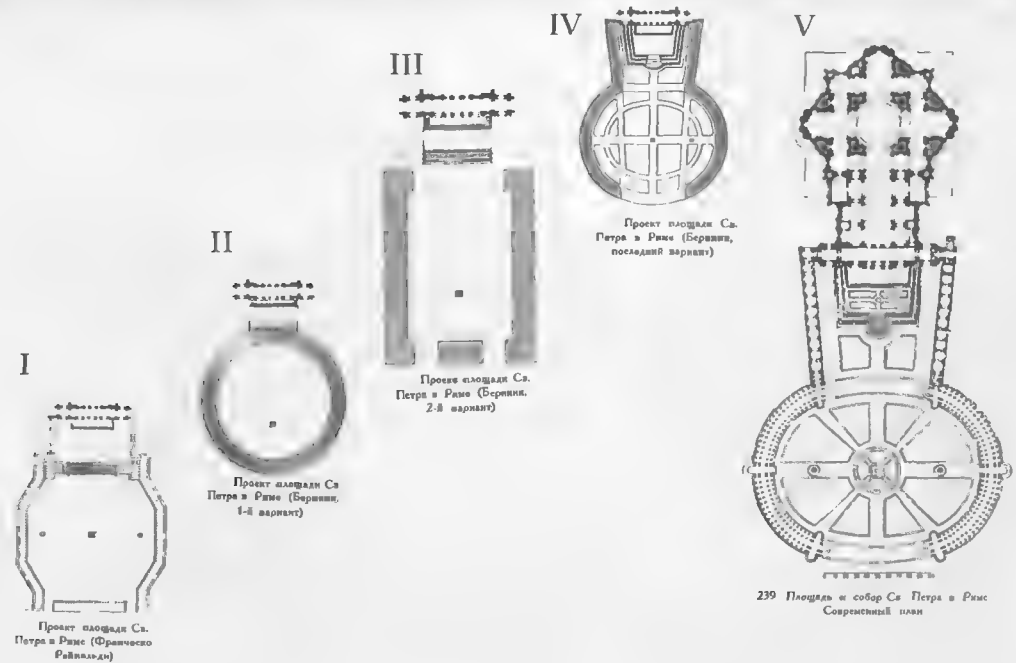
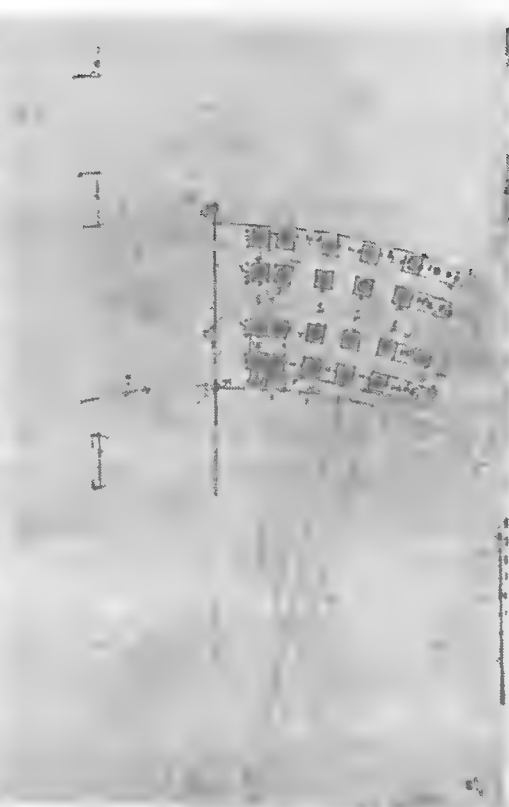
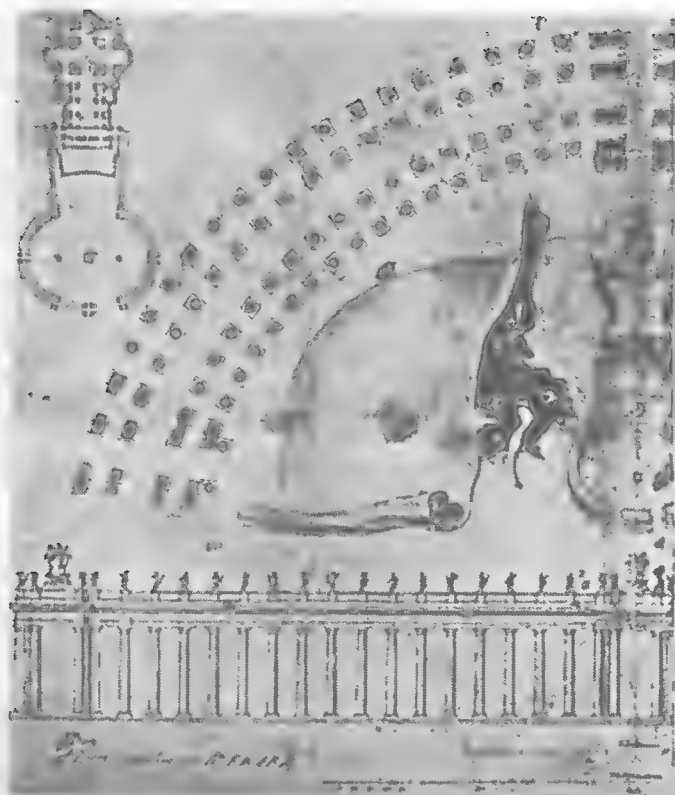


Рис. 2. Ансамбль собора Св. Петра в Риме: а — гравюра Пиранези, общий вид собора Св. Петра (с куполом Дж. делла Порта по модели Микеланджело, с удлинненным нефом и фасадом по проекту К. Модерна); б — первоначальные варианты колоннады перед собором: I — Ф. Райнальди, II—V — Л. Бернини

6

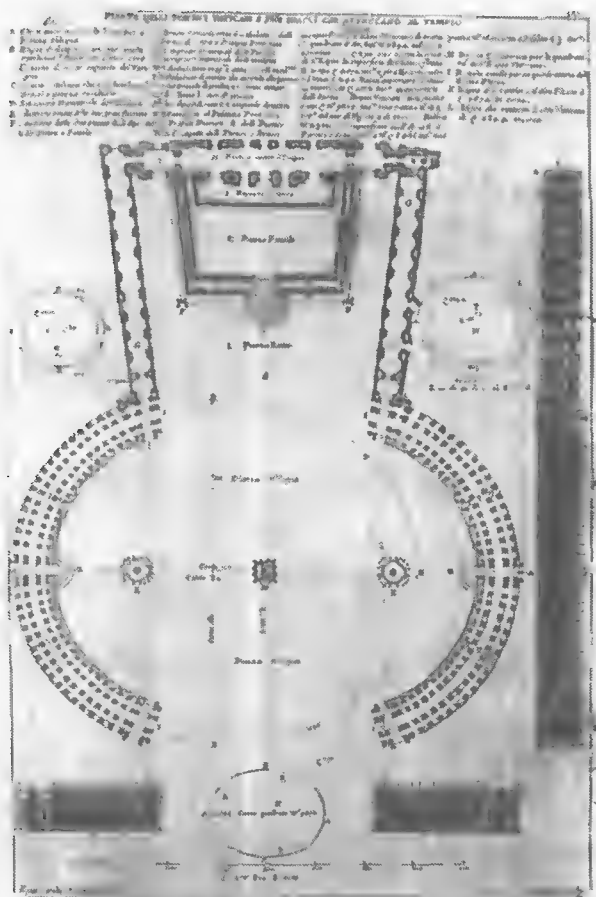


2

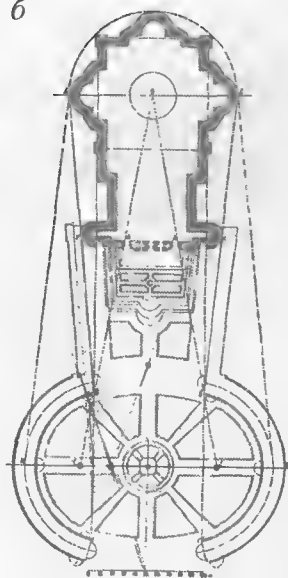


Рис. 2 в — Планы и фасад окончательного варианта колоннады. 1657—1663; 2 — изображение площади перед собором Св. Петра (XVII в.?)

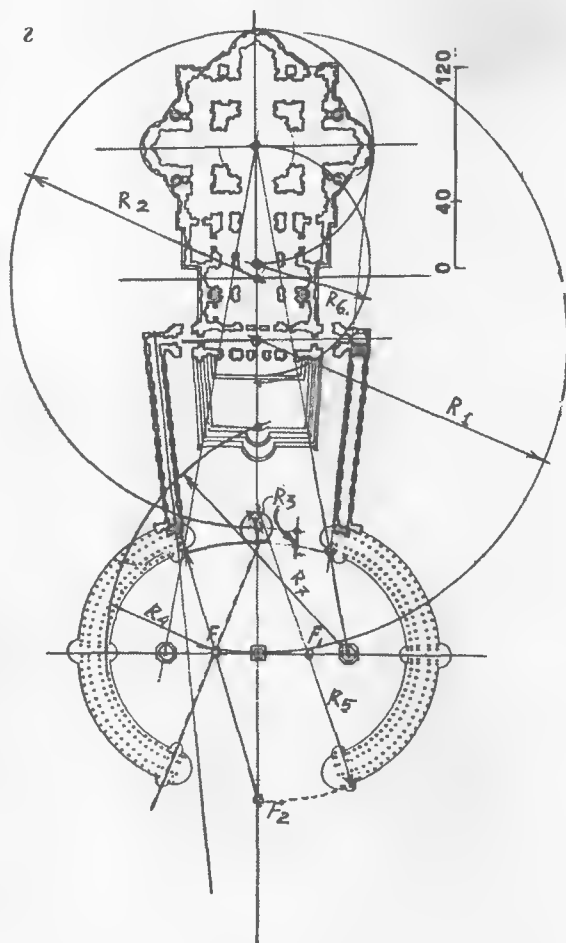
a



6



2



6

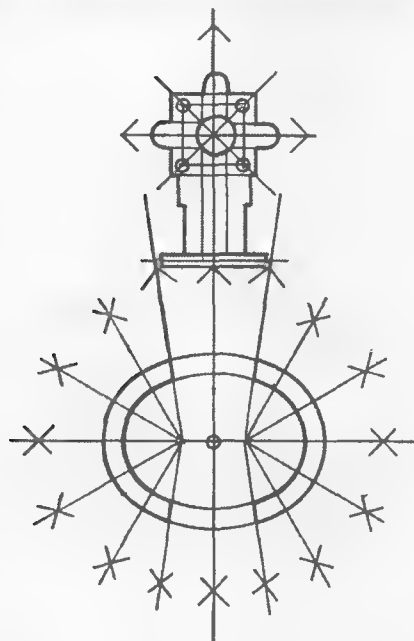


Рис. 3 а — построение коллонады («портিকা Ватикана») по К. Фонтана. Аналитические схемы; б — анализ геометрии коллонады (схема А. Бунина); в — диаграмма площади (схема Кр. Норберт-Шульц); г — привязка коллонады к собору и геометрия ее построения (аналитическая схема В. Локтева)

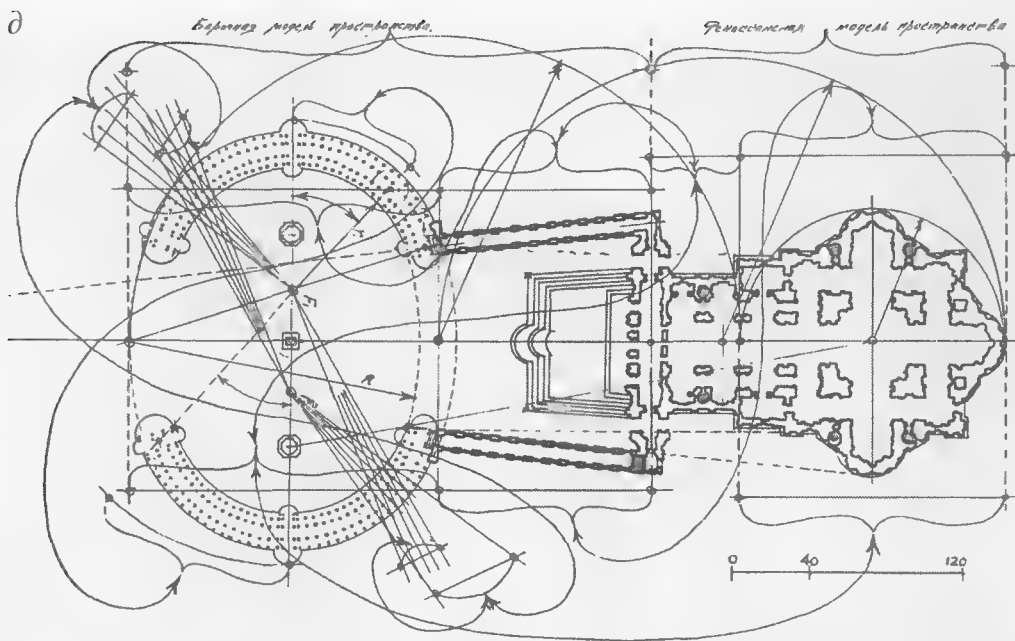


Рис 3 д — полифоническая структура ансамбля собора и колоннады. Архитектурно-пространственная модель барочного мироощущения (аналитическая схема В. Локтева)

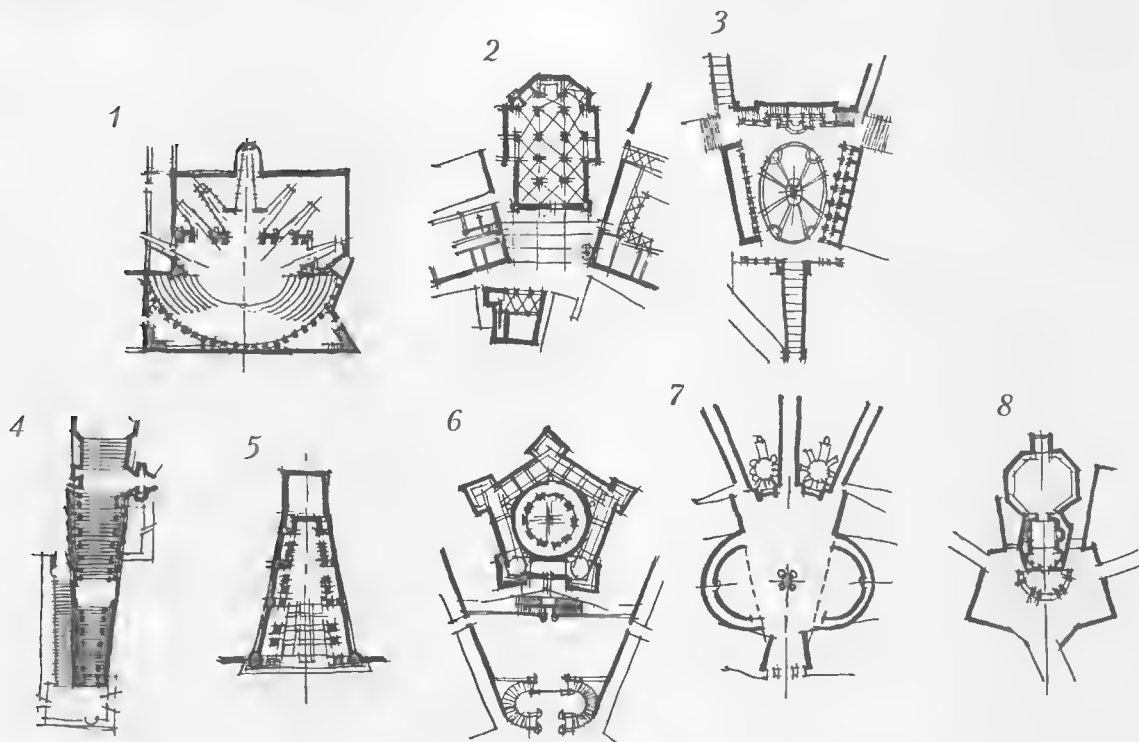
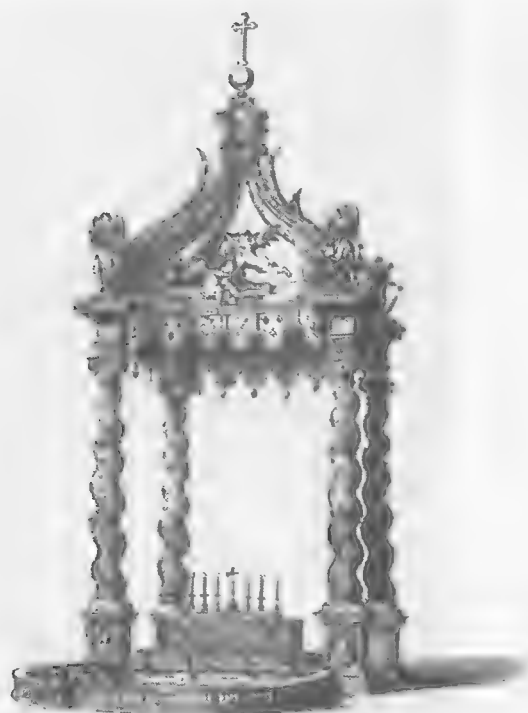
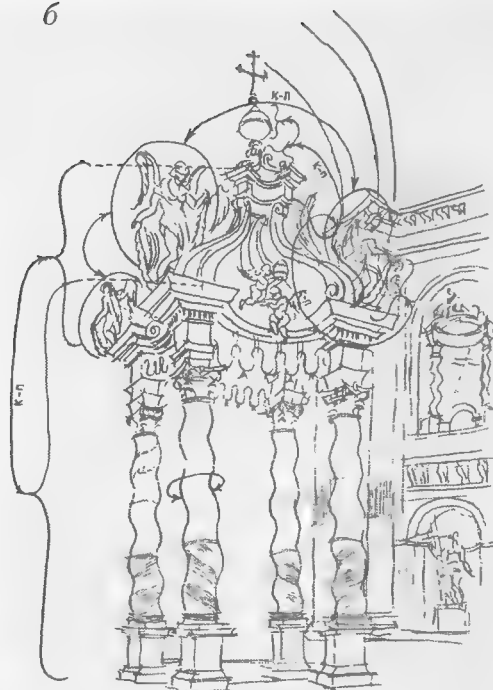


Рис. 4. Поиск и вариации модели барочного пространства: 1 — театр Олимпико в Виченце. А. Палладио; 2 — площадь в Пиенце. Б. Росселино; 3 — площадь Капитолия в Риме. Микеланджело; 4 — Скала Реджа в Ватикане. Л. Бернини; 5 — коридор в саду палаццо Спада Ф. Борромини; 6 — Замок Фарнезе. Дж. Виньола; 7 — площадь дель Пополо. Дж. Валадье; 8 — площадь Санта Мариа делла Паче. П. да Кортон

a



б



в

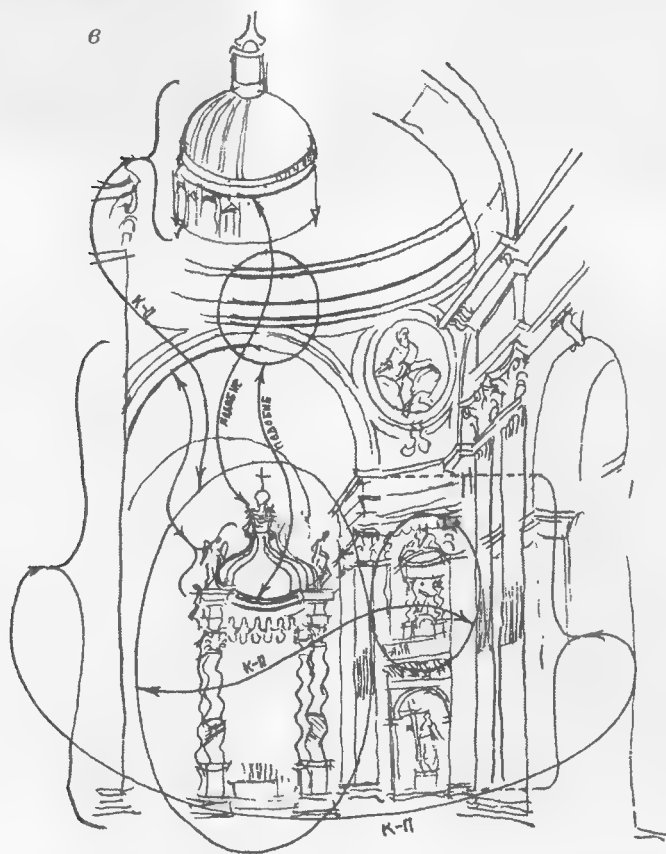


Рис. 5. Л. Бернини: а — киворий в соборе Св. Петра. 1624–1633; б — полифоническая структура кивория. Композиционный анализ; в — полифоническое соединение кивория с интерьером собора. Анализ композиции

a



в



б



г



Рис. 6. Л. Бернини. Давид. 1623: а - общий вид, б - композиционный анализ;
 Похищение Прозерпины. 1621: в - общий вид, г - композиционный анализ

a



б



Рис. 7. Л. Бернини. Аполлон и Дафна. 1622:
а — общий вид; б — анализ композиции

a



б



Рис. 8. Л. Бернини. Вознесение кафедры Св. Петра
в соборе Св. Петра. 1657: а — общий вид; б — фрагмент



Рис. 8. Л. Бернини. Вознесение кафедры Св. Петра в соборе Св. Петра:
б — фрагменты; в — анализ композиции

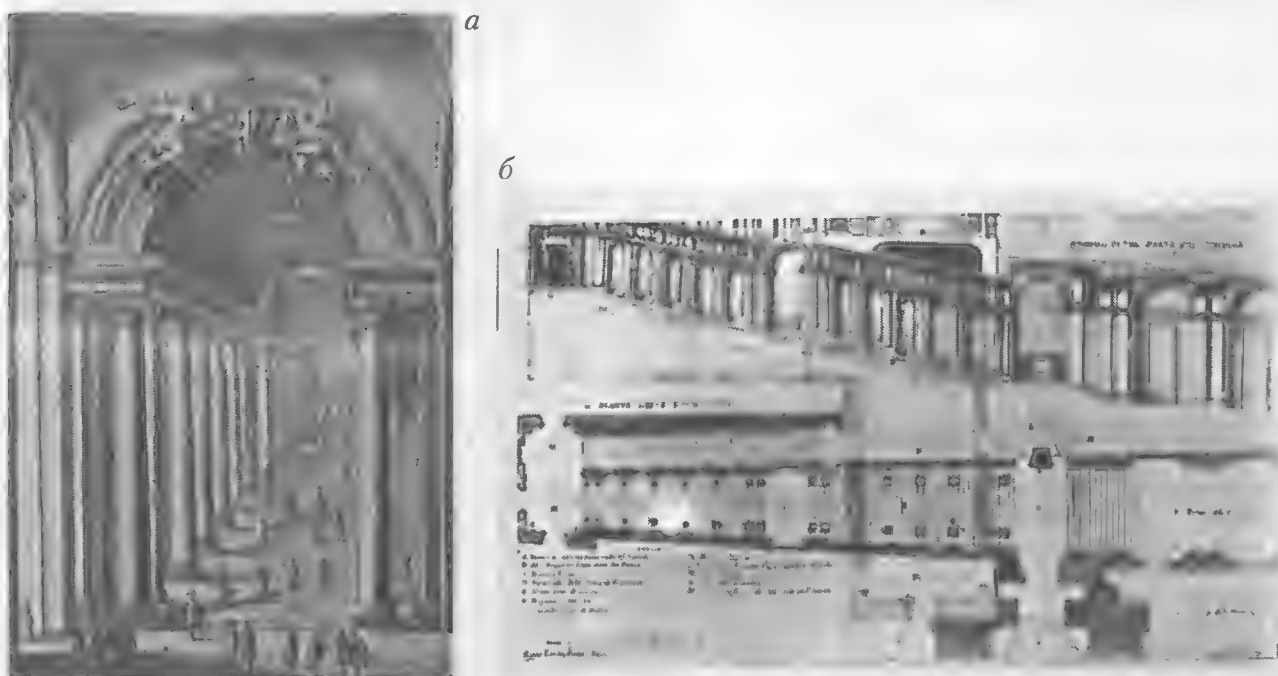


Рис. 9. Л. Бернини. Скала Реджа (Королевская лестница) в Ватикане. 1663—1666:
а — общий вид, гравюра XVIII в.; б — план, разрез

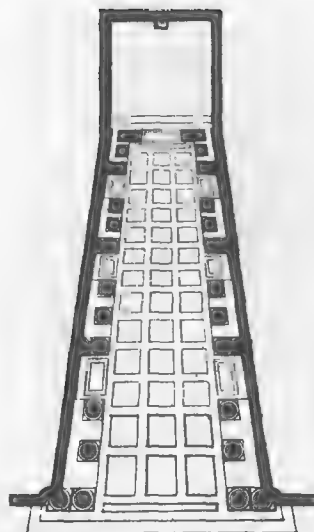
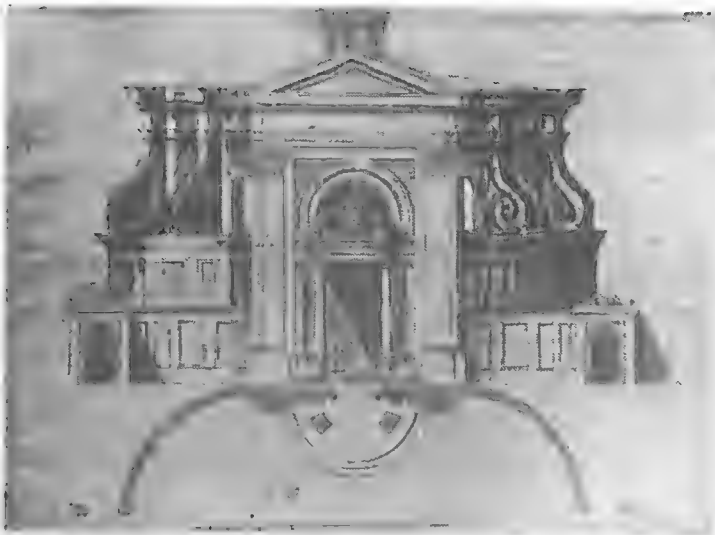


Рис. 9. Ф. Борромини. Перспективный коридор в палаццо Спада:
в — общий вид, план. схема искажения перспективы

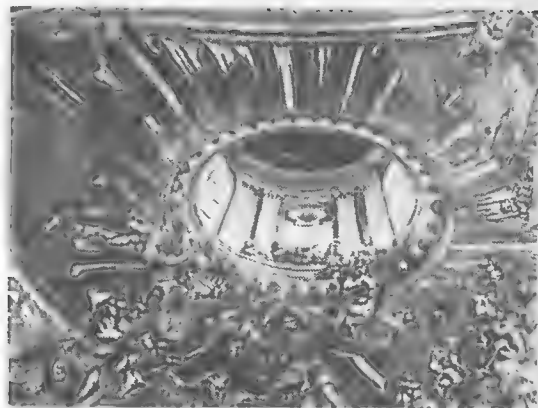


Рис. 10. Л. Бернини. Церковь Сант Андреа на Квиринале. Рим. 1658—1670: а — общий вид, портал

6



2



в

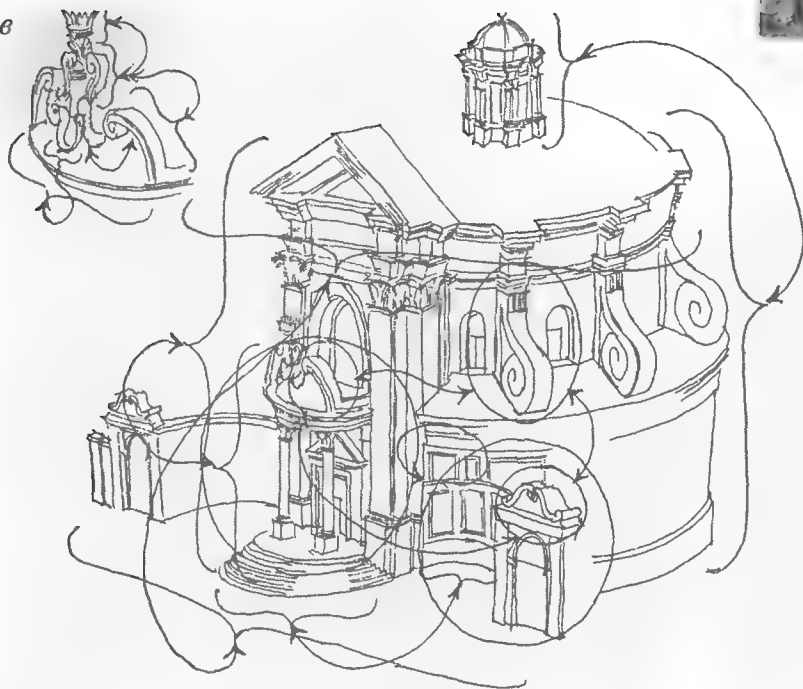


Рис. 10. Л. Бернини. Церковь Сант Андреа на Квиринале. Рим. 1658—1670:
б — чертёж фасада; в — композиционный анализ экстерьера и плана; г — вид купола изнутри

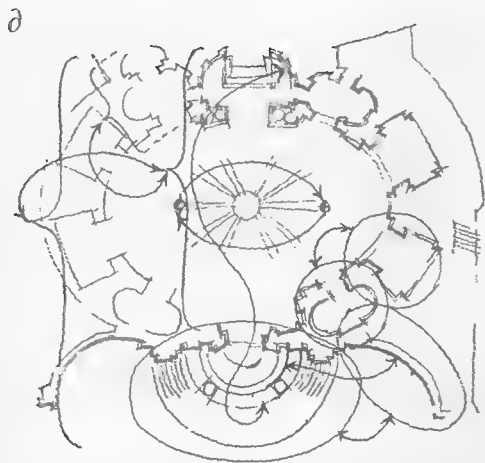


Рис. 10. Л. Бернини. Церковь Сант Андреа на Квиринале. Рим. 1658–1670: д — композиционный анализ экстерьера и плана; е — проект восточного фасада Лувра. 1665



Рис. 11. Портрет Ф. Борромини

a



b



*Рис. 11. Ф. Борромини. Церковь Сан Карло алле Куатро Фонтане (Сан Карлино). Рим. 1634—1667:
а — фасад; б — фрагменты первого и второго ярусов фасада*

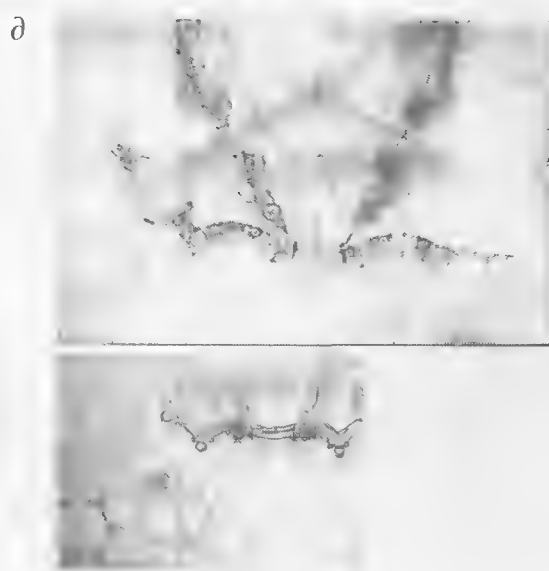
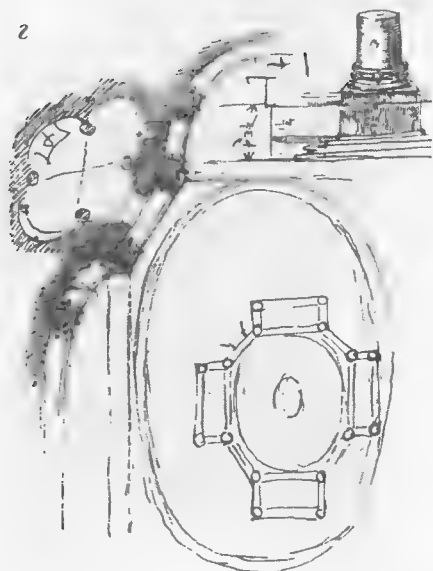
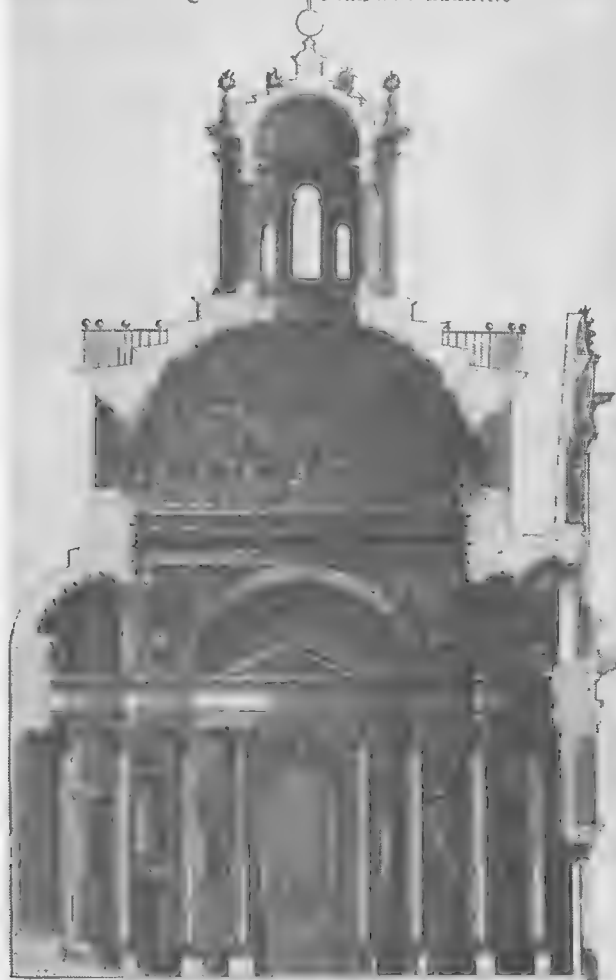
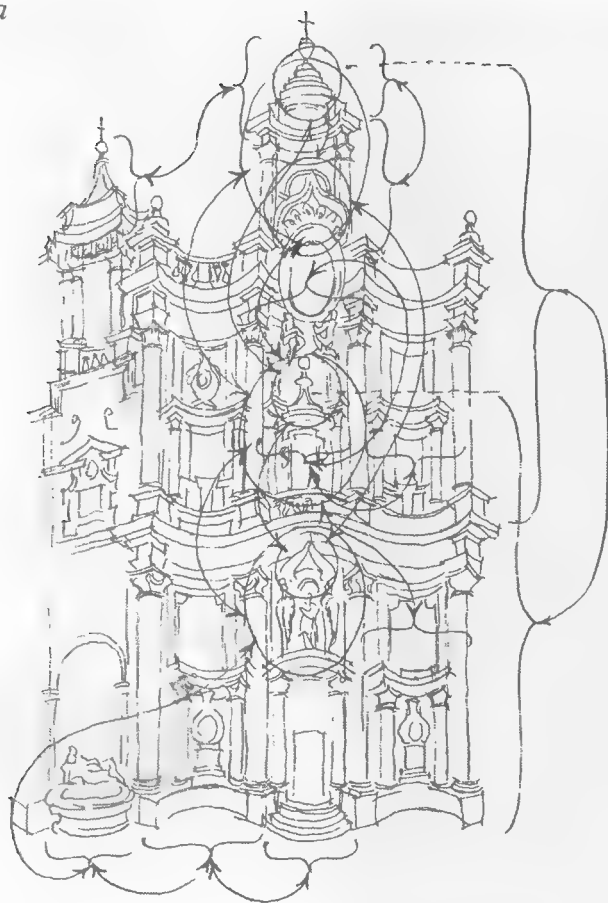


Рис. 11. Ф. Борромини. Церковь Сан Карло алле Куатро Фонтане («Сан Карлино»). Рим. 1634—1667:
 в — разрез; з, д — эскизы плана «Сан Карлино» и капеллы Мадонны

а



б

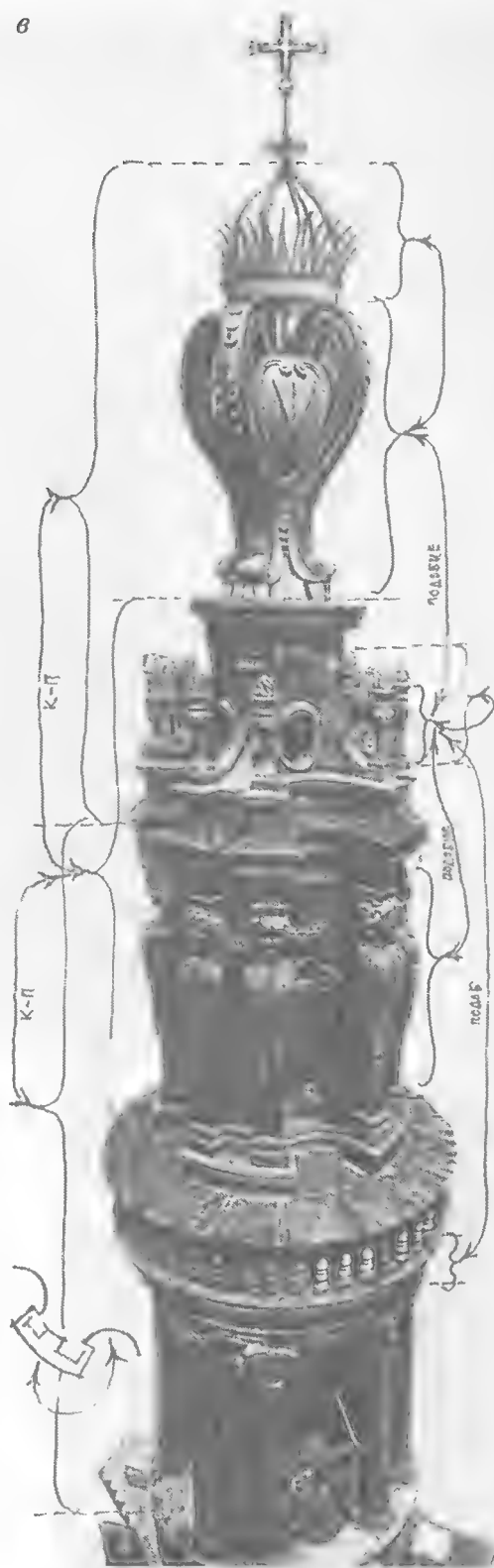
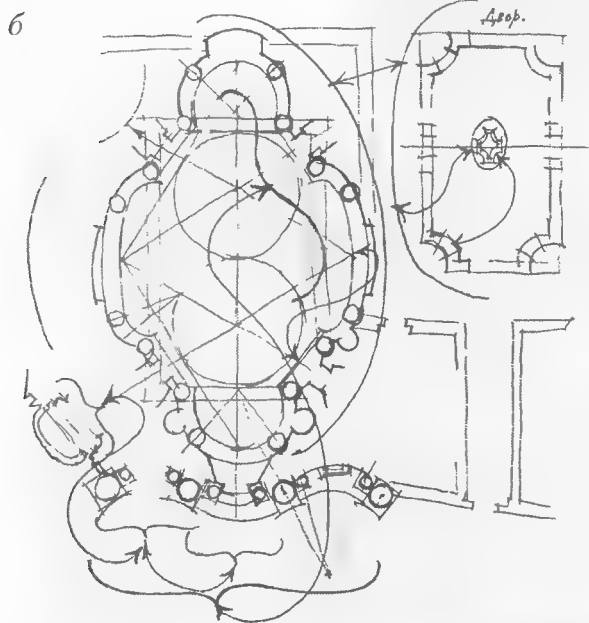


Рис. 12. Композиционный анализ: а — фасада; б — плана «Сан Карлино»; в — колокольня церкви Сант Андреа делла Фрате, анализ композиции

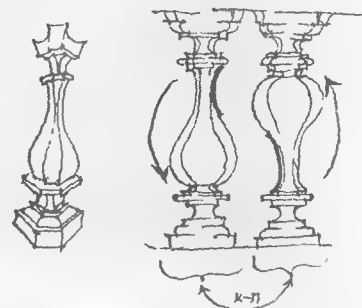
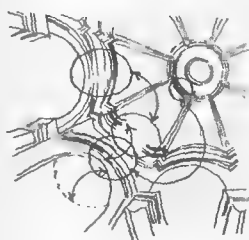
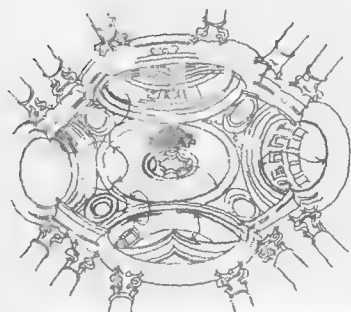
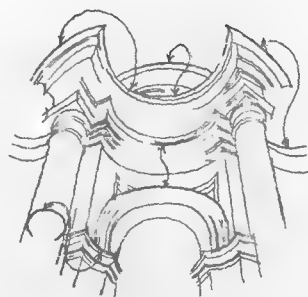
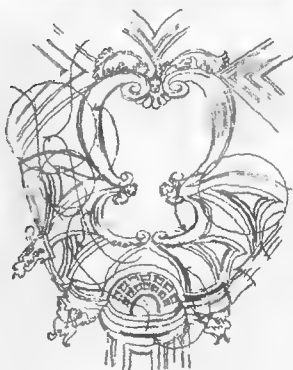
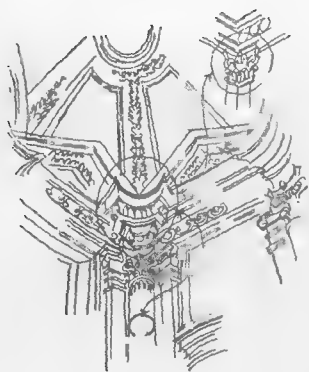
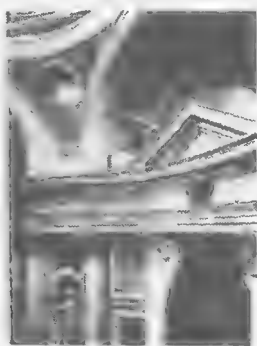
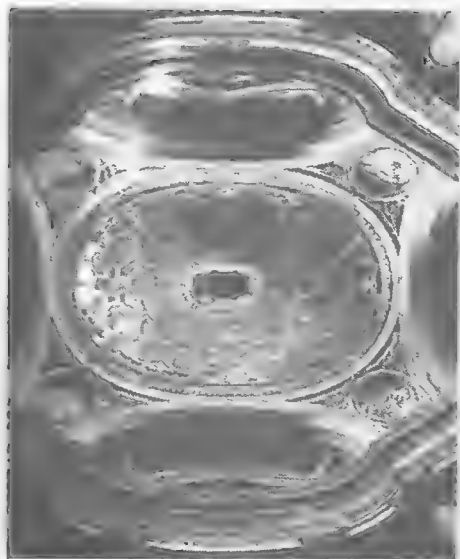


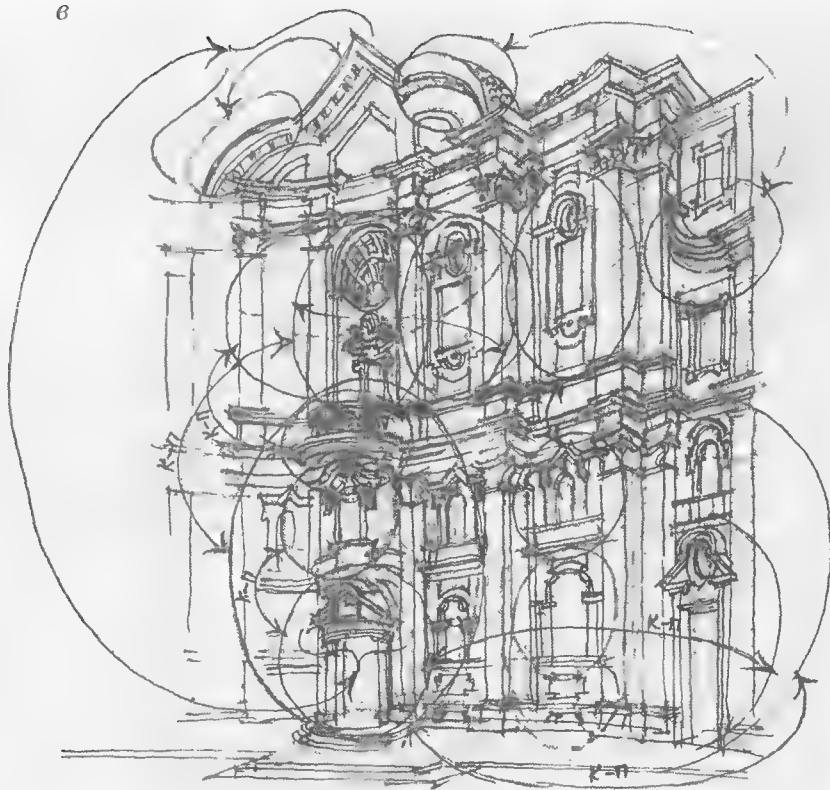
Рис. 12. «Сан Карлино»: а — вид купола и подпружных арок, вид двора, фрагмент интерьера; композиционный анализ сводов и деталей



Рис. 13. Ф. Борромини. Здание Оратории деи Филлипини. Рим. 1637–1643. Эскиз фасада



Рис. 14. Ф. Борромини. Здание Оратории деи Филлипини. Рим. 1637–1643:
а — чертеж фасада; б — общий вид



2

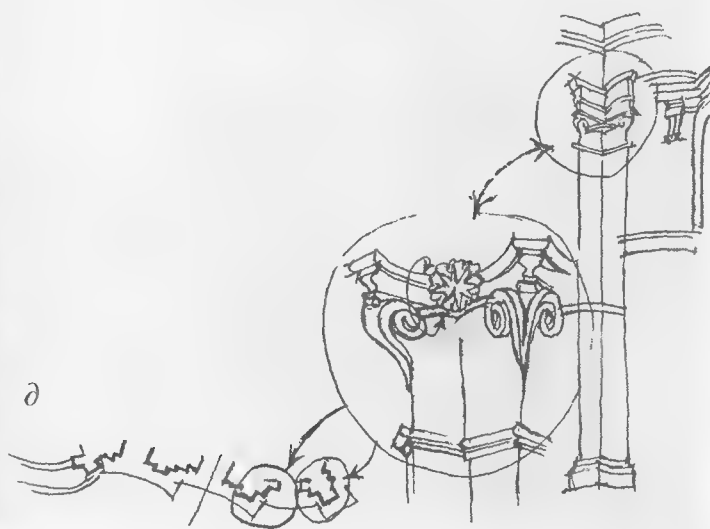


Рис. 14. Ф. Борромини. Здание Оратории деи Филлипини. Рим. 1637–1643:
 в — анализ композиции фасада; з — детали фасада и интерьера; д — анализ

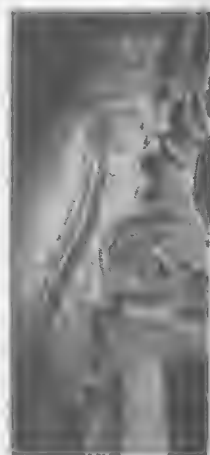
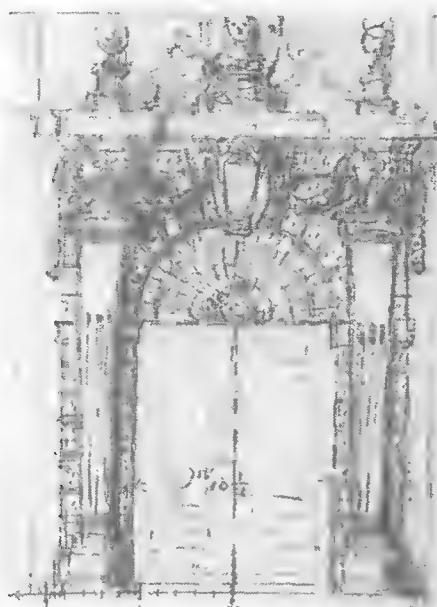


Рис. 14. Ф. Борромини. Здание Оратории деи Филлипини. Рим. 1637—1643:
д — детали фасада и интерьера, эскиз портала

e

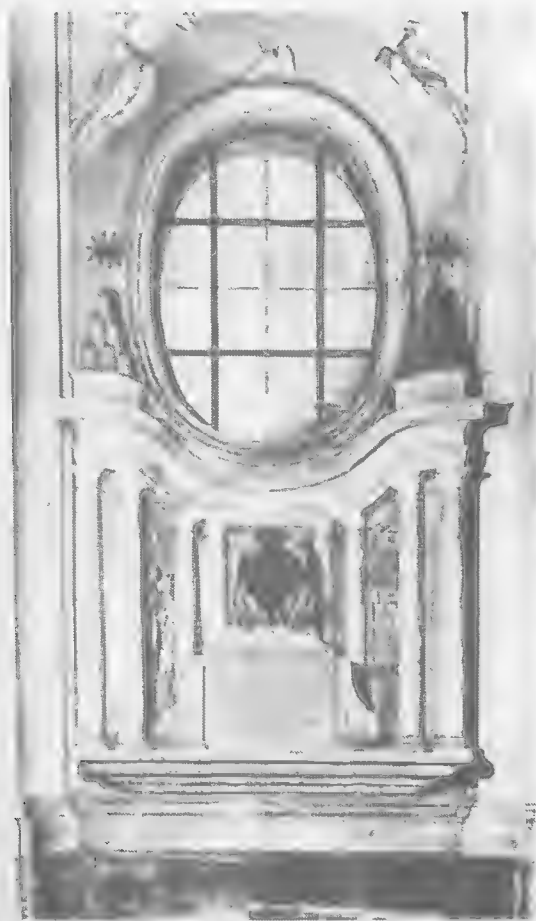
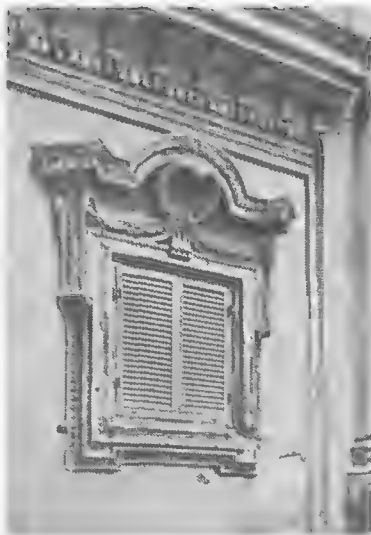
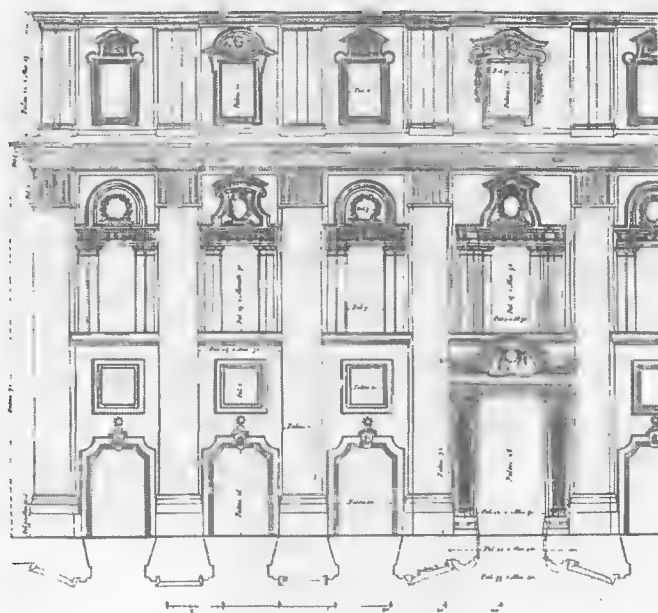


Рис. 14. Ф. Борромини. Здание Оратории деи Филлипини. Рим. 1637—1643:
е — детали фасада и интерьера



a

b



*Parte del Prospetto della facciata laterale del Collegio di Propaganda fide
con le sue dimostrazioni in più fogli seguenti.
Architettura del Casualier Don "mario".*

Planta "longa" del "m" de Borromeo, arch. de Gio. Borromeo, in Roma, alla prima, con Pl. del Don Borromeo.

Don "mario" del "m" de Borromeo, arch. de Gio. Borromeo, in Roma, alla prima, con Pl. del Don Borromeo.



b

z

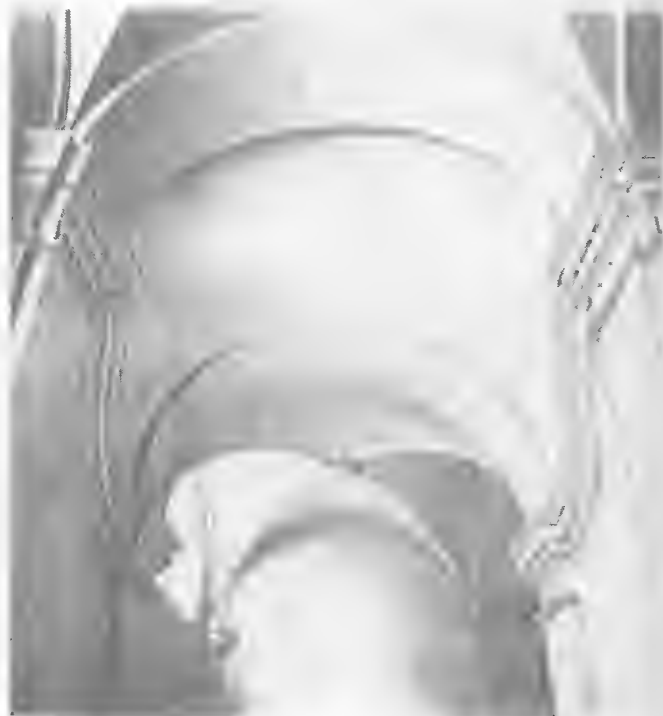
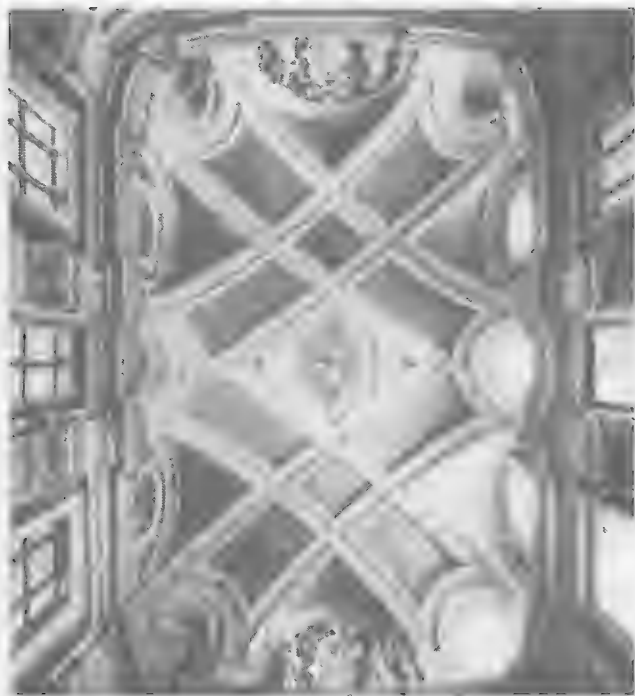


Рис. 15. Ф. Борромини. Здание Колледжо ди Пропганда Фиде. Рим. 1645–1666:
а — чертеж фасада; б, в — фрагменты фасада; г — интерьер капеллы деи Ре Маджи в Оратории



d

e

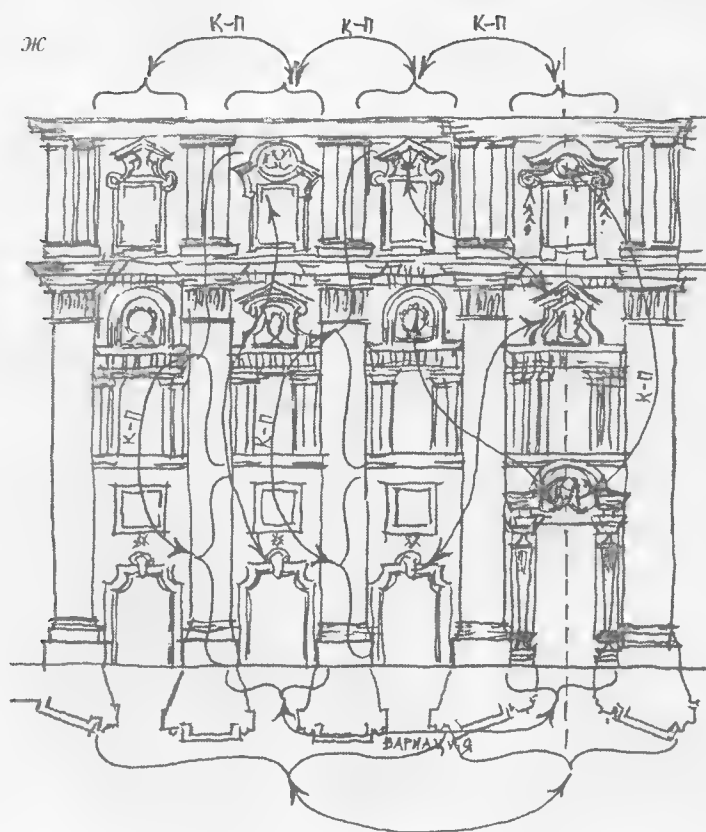
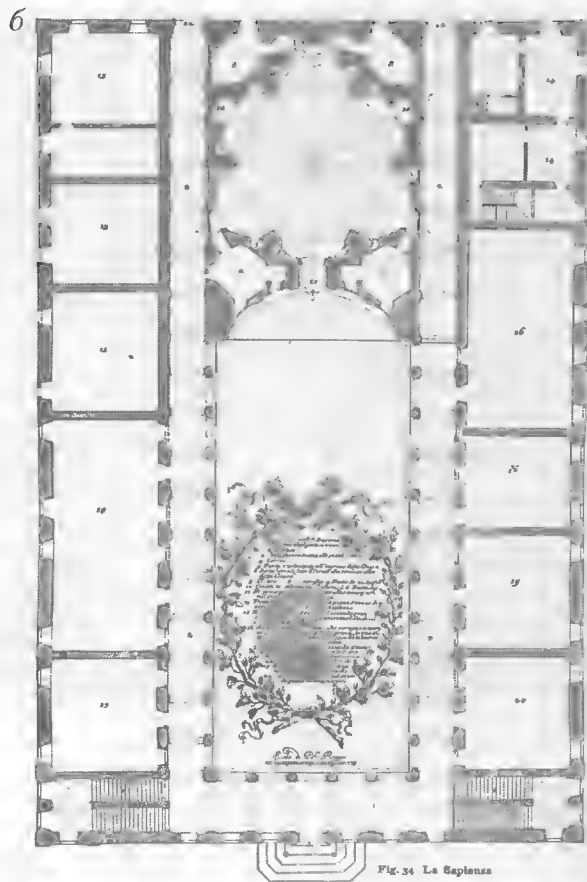


Рис. 15. Ф. Борромини. Здание Колледжо ди Пропажанда Фиде. Рим. 1645—1666:
д, е - плафоны интерьера; ж - анализ композиции фасада



a



6



b

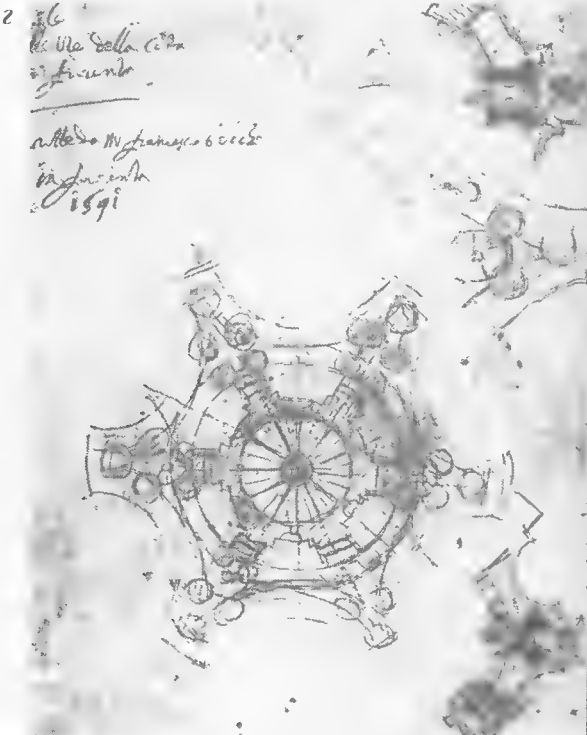


Рис. 16. Ф. Борромини. Церковь Сант Иво алла Сapiенца. Рим. 1642—1660: а — общий вид из монастырского двора; б — план монастыря; в, г — эскизы плана монастыря и центральной надкупольной части



Рис. 16. Ф. Борромини. Церковь Сант Иво алла Сapiенца. Рим. 1642—1660:
d — общий вид ярусного завершения; e — эскизы ярусного завершения купольной части

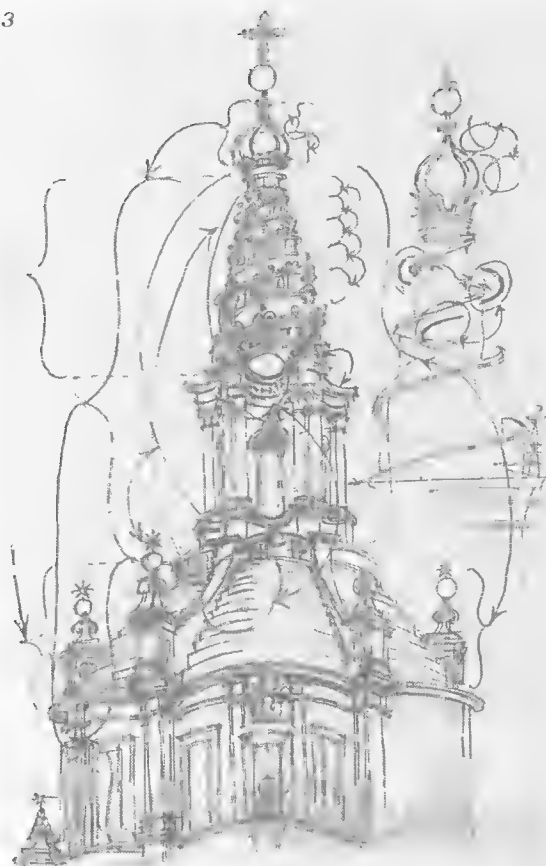
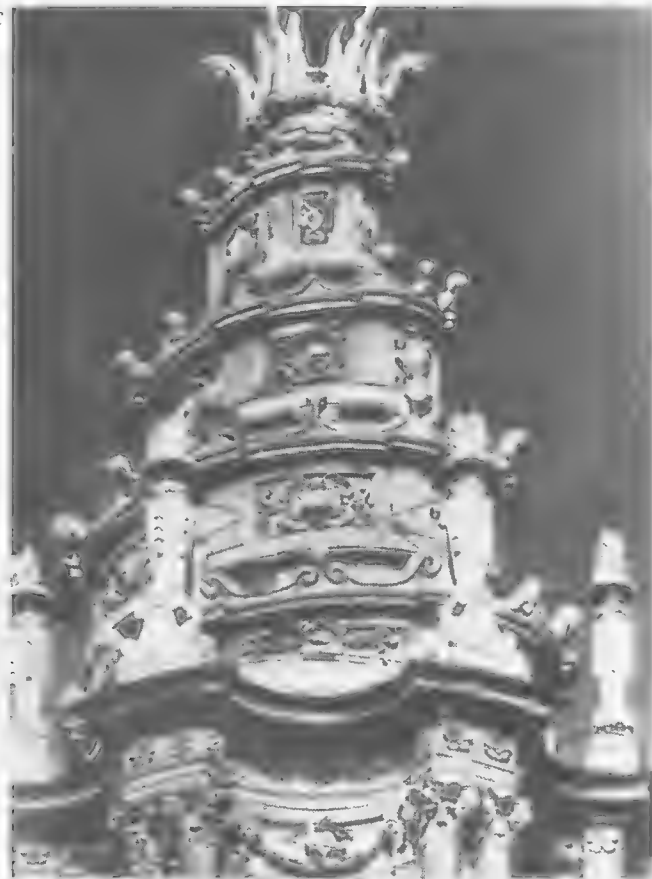
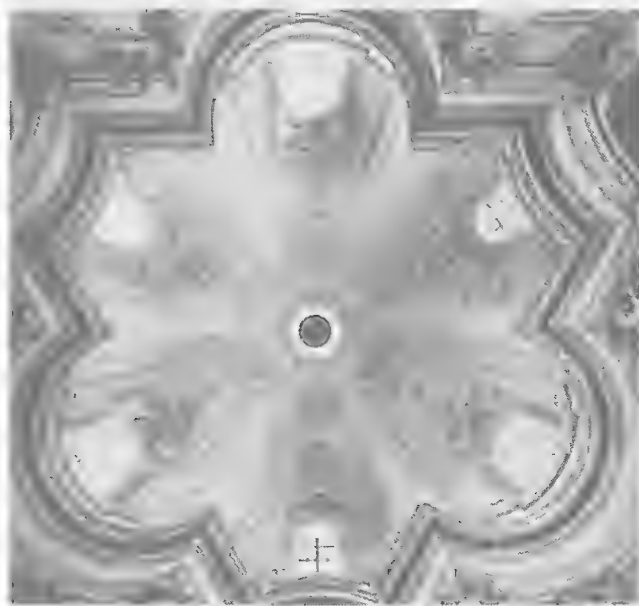


Рис. 16. Ф. Борромини. Церковь Сант Иво алла Сапиенца. Рим. 1642—1660:
жс — фрагмент спирали; з — композиционный анализ ярусного завершения купольной части

а



б



Рис. 17 а — пластическая структура купольной части; б — вид изнутри

8



2

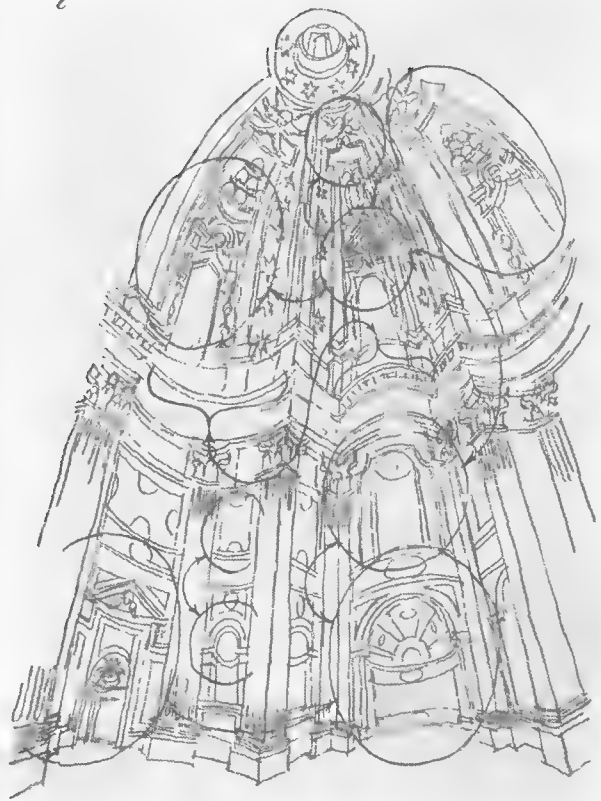


Рис. 17 в — пластическая структура стен и купольной части (вид изнутри);
2 — композиционный анализ интерьера церкви

а



Рис. 18. Л. Бернини. Фонтан Четырех рек, праздничная декорация на площади Навона. 1648—1651:
а — общий вид

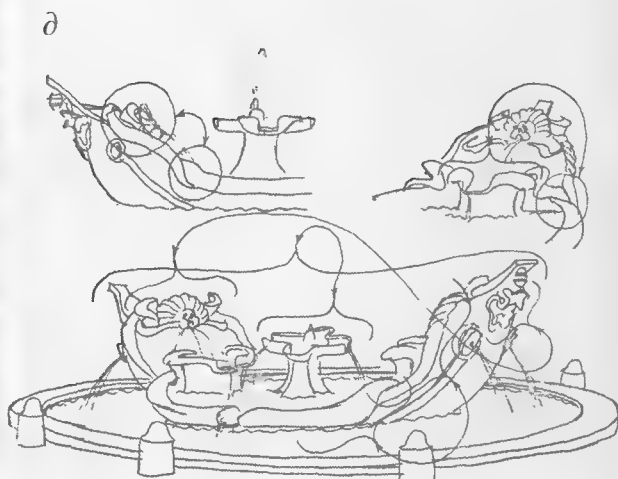


Рис. 18. Л. Бернини. Фонтан *Четырех рек* на площади Навона. 1648–1651: б, в — фрагменты. Фонтан *Ла Баркачча* на площади ди Спанья. Рим. 1628–1629: г — общий вид; д — анализ композиции

е



жс



з



Рис. 18. Л. Бернини. Фонтан *Тритон* на площади Барберини. Рим. 1635:
е — общий вид; ж — анализ композиции; з — фонтан *Треви* перед палаццо Поли

а



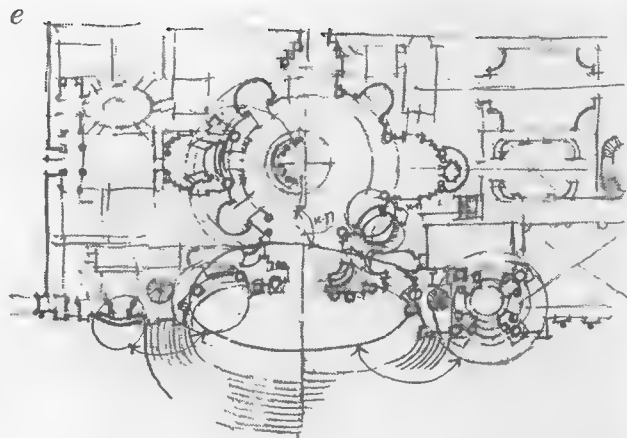
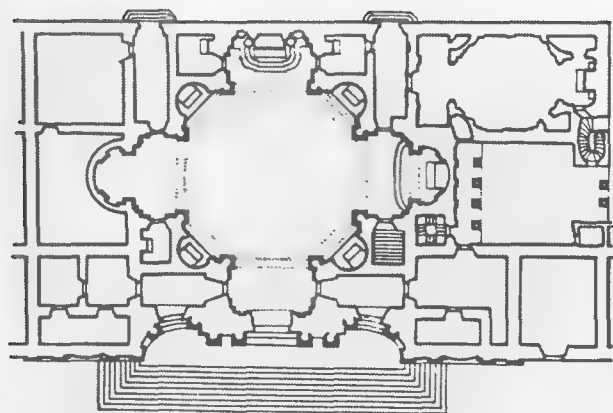
б



в



Рис. 19. Ф. Борромини. Церковь Сант Аньезе ин Агоне на площади Навона. Рим. 1653—1657:
а — общий вид; б, в — фрагменты фасада



жс



Рис. 19. Ф. Борромини. Церковь Сант Аньезе ин Агоне на площади Навона. Рим. 1653—1657:
 г — чертеж плана; д — изображение фасада на медали; е — композиционный анализ плана;
 жс — проект собора Св. Петра с колокольнями Бернини

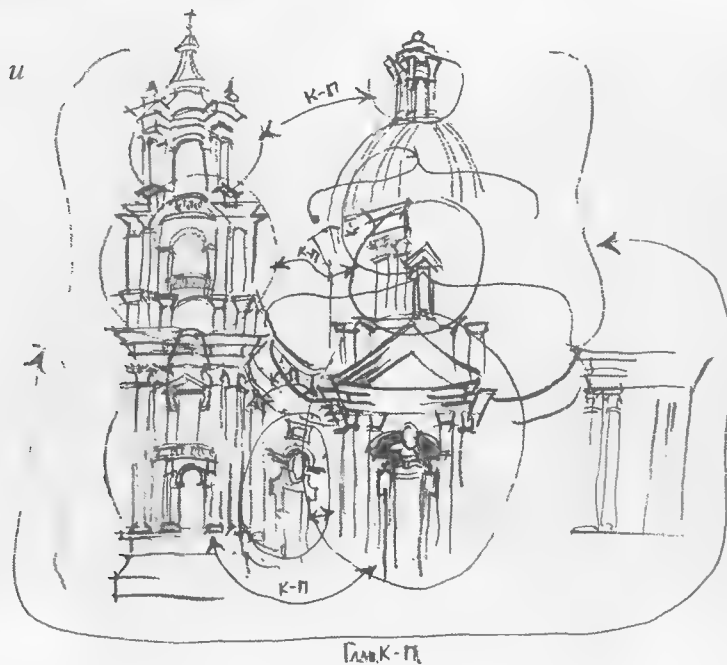
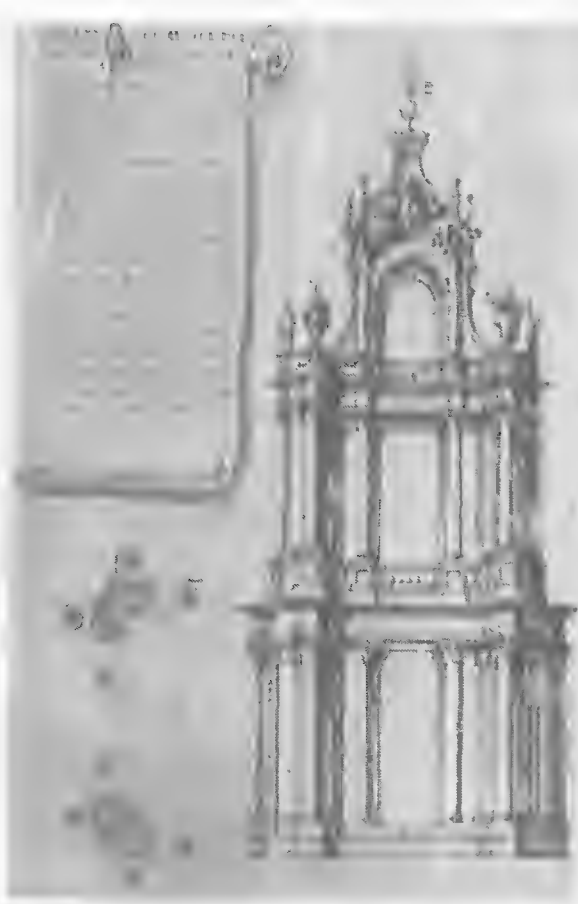
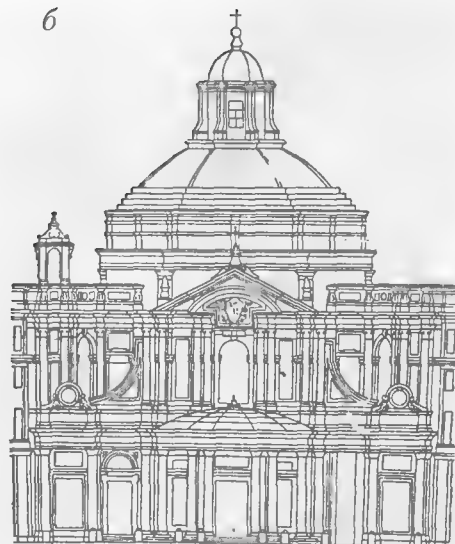


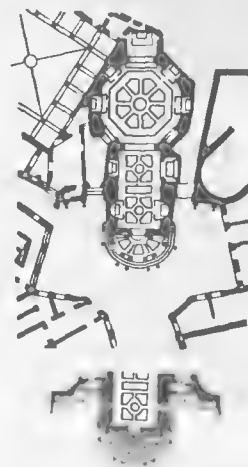
Рис. 19. Ф. Борромини. Церковь Сант Аньезе ин Агоне на площади Навона. Рим. 1653–1657:
 з — колокольня к собору Св. Петра (гравюра К. Фонтана). 1645–1646; и — композиционный анализ фасада;
 к — композиционный анализ архитектурно-скульптурного ансамбля церкви и фонтана на площади Навона



a



б



в



г



Рис. 20. Пьетро да Кортона. Церковь Санта Мариа делла Паче. Рим. 1656—1657:
а - общий вид; б — чертеж фасада, план; в, г — фрагменты фасада

д



е

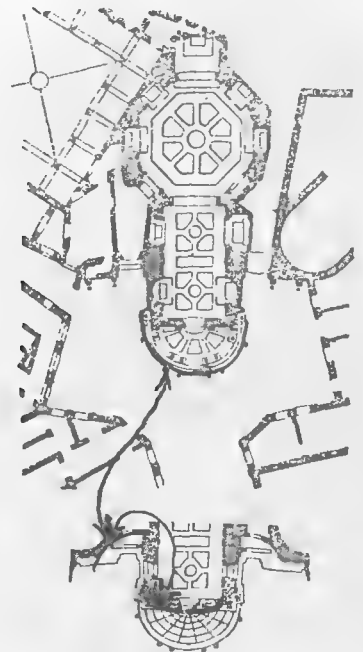
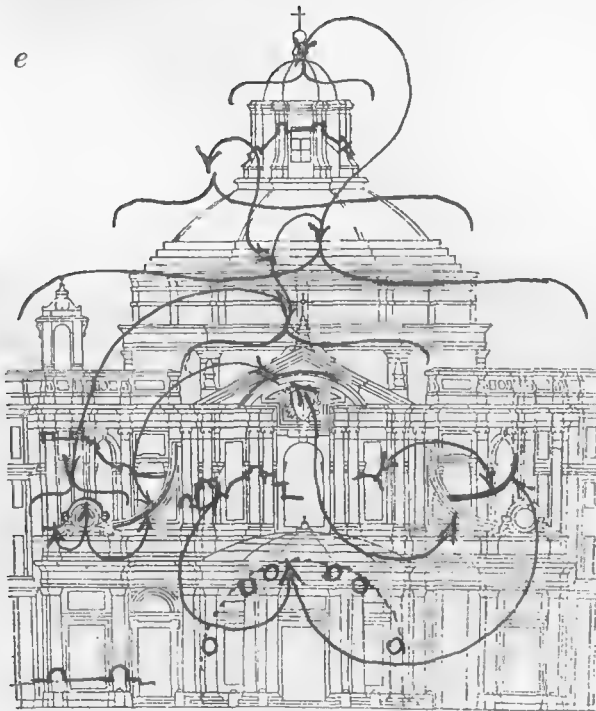


Рис. 20. Пьетро да Кортона. Церковь Санта Мариа делла Паче. Рим. 1656—1657:
д, е — композиционный анализ фасада и план церкви

a



б



Рис. 21 а — площадь дель Пополо с двумя построенными по проекту К. Райнальди тождественными церквями, 1662–1667, и обелиском. Рим. 1589 (гравюра); б — церковь Санта Мариа ди Монте-санта на площади дель Пополо, Рим

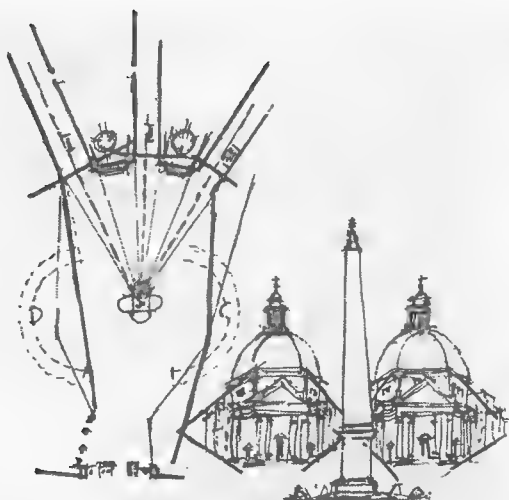
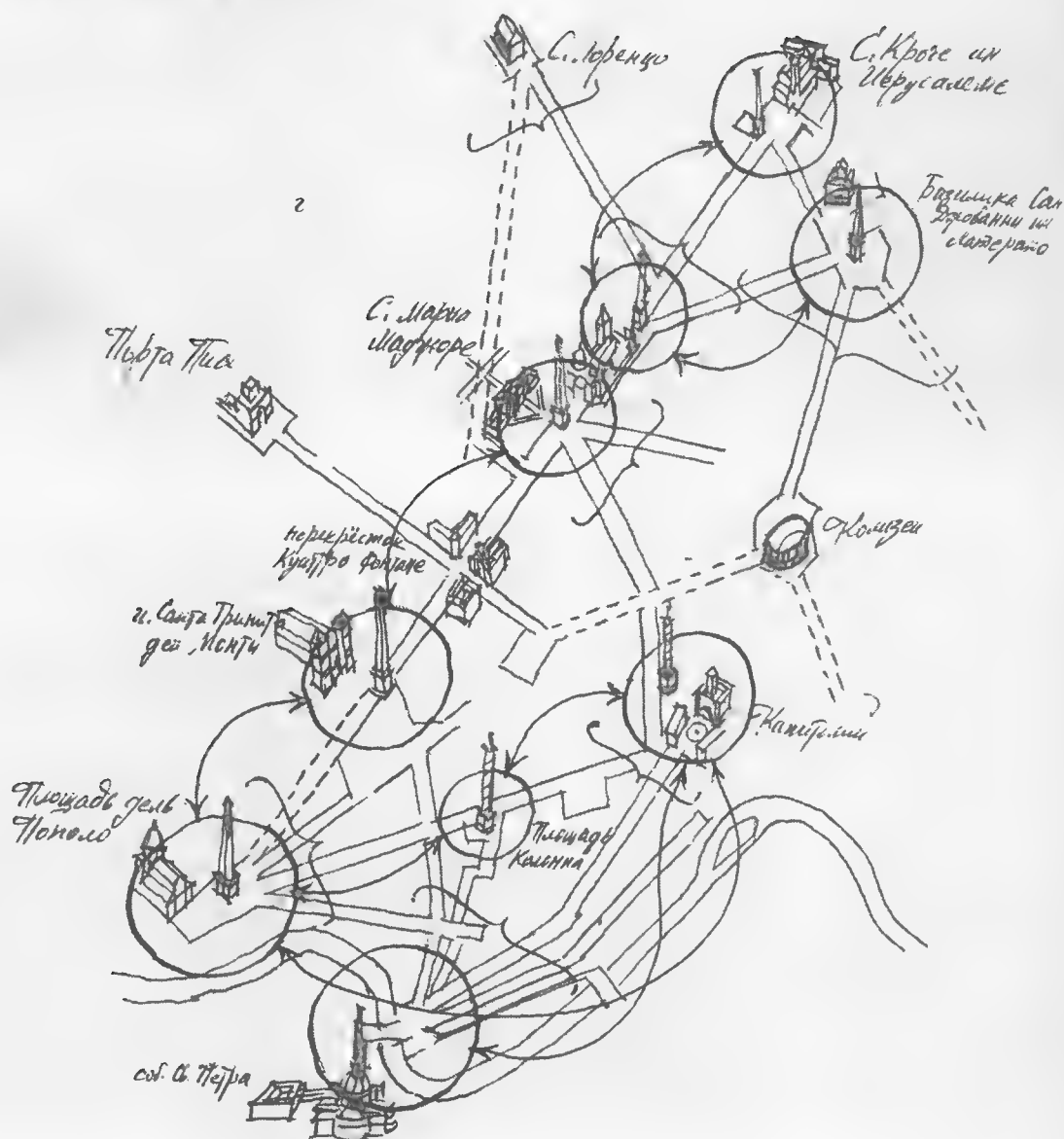


Рис. 21. Площадь дель Пополо с двумя построенными по проекту К. Райнальди тождественными церквями, 1662–1667, и обелиском, Рим. 1589 (гравюра): а — идея пространственного построения ансамбля; б — барочный ансамбль центральной части Рима, композиционный анализ. XVI–нач. XVII в.



2. ГВАРИНО ГВАРИНИ*. ЗАВЕРШАЮЩАЯ ФАЗА КОМПОЗИЦИОННОЙ РЕФОРМЫ. ФИЛОСОФИЯ СТИЛЯ

Знаменательные биографические факты, круг интересов, особенности мировоззрения, понимание целей и возможностей искусства. Экстраординарность композиционного мышления, включающего стереометрию, идеографию, математическую логику, теологическую символику, астрономические знания и оригинальную теософскую концепцию архитектуры

Гварини был профессором философии в Мессине, читал лекции по теологии в Париже. На протяжении всей жизни он совмещал свои разносторонние занятия с обязанностями аббата монастыря театинцев и службой у герцога Савойского. Гварини много строил в Турине и Мессине, работал в Медоне, Риме и Париже. О биографии Гварини, представляющей интерес для исследователей его творчества, можно узнать из работы *E. Olivero La vita e l'arte del Padre Guarino Guarini, in «Ji duomo di Torino», II, 1928; 5.*

Архитектурная наука оценила Гварини сравнительно недавно. Традиционно в нем видели мастера стадии увядания барокко. Его архитектуру уподобляли «пламенеющей готике» за чрезмерную усложненность, измельченность, рафинированность форм, будто бы уже утративших свою органику, т.е. создаваемых по инерции. Одним словом, стиль на излете, не способный на что-либо значительное. И вдруг этот экстравагантный, экзальтированный художник оказывается прародителем и законодателем для стремительно возникающих в XVIII в. национальных барочных школ. Симптоматично, что европейские школы наследуют не героическую фазу стиля, своеобразную барочную «классику» (Микеланджело, Дж. делла Порта, Бернини, К. Райнальди, К. Модерна...), а период, когда, по оценкам историков, стилю более полезны реаниматоры, чем инициаторы.

Никто не удивлялся запозданию с признанием и не объяснял причин внезапно возникшего интереса.

Тем не менее совершенно очевидно, что Гварини не только необыкновенно яркая и самобытная художественная натура, человек разносторонних дарований, но и фигура во многих отношениях за-

гадочная и экстравагантная даже для привычно радикального в своих проявлениях «художественной воли» барокко.

Больше всего известный своими архитектурными проектами и постройками, Гварини был монахом монастыря театинцев. Глубокая вера и богословская эрудиция совмещаются в его творчестве со строго научными философскими знаниями, занятиями математикой, геометрией, астрономией, перспективой, стереометрией, астрономией... Склад его ума преимущественно теоретический. Во всем, что он делает, обдумывает или с чем экспериментирует, всегда проступает философский смысл. Во всем видна склонность к систематизации и синтезу.

Подобно универсальным людям Возрождения — Альберти, Леонардо... — Гварини пишет трактаты, облекая свои мысли в строгие формы теории. Таковы трактаты по архитектуре («*Dell' Architettura civile*»), философии («*Placita philosophica*»), фортификации («*Trattato di fortificazione*»), математике, геометрии, стереометрии, планиметрии, перспективе, астрономии и др.

Разбор его наследия, необычного по тематике, форме и содержанию, сделался предметом изучения специалистов многих дисциплин. При этом сами по себе ценные результаты специализированных исследований либо несколько искусственно навязываются архитектурному творчеству, либо архитектура подается как иллюстрация научных идей и теорий, и из-за этой неизбежной двухсторонней некомпетентности затруднено правильное восприятие и понимание произведений Гварини.

Наиболее серьезные исследования опубликованы в материалах международной конференции «*Guarini e L'internationalita del Barocco*», организованной Туринской Академией наук в 1970 г.*

Вместе с тем этот неоднородный и разнохарактерный исследовательский опыт, бесполезный для стилиевой проблемы барокко, может быть продуктивным и при композиционном анализе произведений Гварини.

Исследователям еще предстоит осмыслить роль и значение предложенного Гварини расширенного понимания целей и возможностей архи-

* Гварино Гварини (1624—1683) — выдающийся архитектор, художник, инженер, математик и геометр, философ и теолог, автор ряда научных и философских сочинений. Его оригинальные исследования в области геометрии, т.н. стереометрии (наука о сечениях), явились первым изложением принципов начертательной геометрии. Кроме того, им написаны трактаты «Гравданская архитектура» и «Трактат о фортификации».

* Среди докладов конференции и других публикаций — Francesco Giacomo Tricomi. *Guarini matematico*; Mauro Nasti. *Il sistema del mondo di Guarino Guarini*; Henry Millon. *La geometria nel Linguaggio architettonico del Guarini*; Eugenio Battisti. *Schemata nel Guarini*; Werner Mueller. *Guarini e la stereotomia*; Corrado Multese. *Guarini e la prospettiva*; Gianni Carlo Sciolla. *Note sul «Trattato di fortificazione» del Guarini*; M. Passanti. *Nel mondo magico di Guarini, Torino 1963*; Marcello Fagiolo. *La «geosofia» del Guarini*; P. Portoghesi, *L'architetto Guarini*; Werner Muller, *The Authenticity of Guarini's Stereotomy in his Architettura Civile*, nel «*Journal of the Society of Architectural Historians*» XXVII, n. 3 ottobre 1968; Mario Passanti. *La poetica di Guarino Guarini*; Mario Passanti. *Disegni integrativi di lastre del trattato della «Architettura Civile»...*

тектуры для самопознания барочного стиля. Энтузиазм «открытия» искусства Гварини объясняется еще и тем, что он оказался той ключевой фигурой, которой недоставало, чтобы связать две волны барокко — итальянского первоисточника и его общеевропейского продолжения уже в XVIII в.

Архитектура Гварини так же необычна, неожиданна как и искусство Микеланджело. Оба исповедуют одни и те же художественные принципы и работают в единой композиционной манере, т.е. остаются в русле полифонизма, но полифонизм Микеланджело и Гварини не один и тот же. И дело не только в том, что это разные фазы эволюции барочной манеры. Гварини сделал то, что не удалось, а точнее, объективно не могло быть сделано его предшественниками. Все то, что он принес в архитектуру из других областей (науки, теологии, культуры...), становится художественной необходимостью и обретает органичность именно в русле полифонизма.

Наследование полифонического опыта предшественников, собственные открытия

Проекты из трактата «Гражданская архитектура»

Одна из ранних работ Гварини — проект ц. Благовещения монастыря теотинцев в Мессине (начат в 1660). Это еще не его почерк и не его оригинальность, но как композиционное решение — вещь мастерски и точно сработанная. Схема фасада напоминает римскую ц. Иль Джезу (Дж. делла Порта) и одновременно Ораторию Филиппо Нери (Ф. Борромини) пластическим контрапостным решением стены, обратной (кулисной) перспективой раскреповок, характерным барочным соединением ярусов (волютами или прогнутым фронтоном) и конфигурацией наличников. Но даже заимствуя схему и лексику предшественников, Гварини тут же изобретает свой способ развития темы фасада на примыкающих к нему объемах (протяженного корпуса с одной стороны и колокольни с другой). Это уже ни у кого не заимствованно. Некоторые исследователи (Портогезе) предлагают малоубедительное объяснение геометрии фасада, в то время как его построение подчинено контрапосту (рис. 22 а,б).

Тематическая характеристика примыкающего к церкви корпуса келий даже аскетична по барочным меркам. Двухъярусный метрический ряд пилястров — лопаток — и два вида группировки оконных наличников. В нижнем этаже внутри раскрепованной арки три проема — два рядом и один над ними, в разрыве лучкового сандрика спарен-

ных окон. В верхнем — пара «двухэтажных» наличников в промежутках между лопатками. (рис. 22 в).

На фасаде церкви — те же мотивы, только размещенные иначе и играющие другие роли. В корпусе келий лопатки, напоминающие филенку, становятся откровенными филенками в простенках между пилястрами или колоннами на фасаде церкви. Комбинация из трех окон, арки и разорванного лучкового сандрика распространяется на весь фасад (т.е. становится его главной темой): на первом ярусе по сторонам главного портала с циркульным сандриком — две барочно декорированные ниши, а на втором — большое окно в разрыве лучкового фронтона (с декором, аналогичным нижнему) и сложно искривленными волютами на флангах портика; выше — еще одно проведение того же мотива (паладианская ячейка, в которой участвуют арочная ниша, лучковый сандрик и опять волюты). Вариационно-контрастное сопоставление горизонтального корпуса и церкви совершенно очевидно.

Именно ярусное развитие этих мотивов и их комбинаторика являются композиционной темой, получающей в следующем проведении всецело вертикальное направление (колокольня).

И в самом деле, тема колокольни из того же состава форм — тут и ярусность, и паладианская ячейка, и филенки... Сама же колокольня смотрится гипертрофированной (гигантской) лопаткой со знакомой филенкообразной сердцевинкой.

Уже по этому остроумному построению полифонического ансамбля можно получить представление о композиционных интересах Гварини и его отношению к наследию предшественников (делла Порта и Борромини).

Вообще же принципиально новых решений барочного фасада у Гварини не так много. Главная композиционная проблема, генеральная тема всего его творчества — интерьер. Здесь, в интерьере, раскрывается новая философская концепция барочной архитектуры, импровизационно рождаются новые композиционные идеи, уточняется язык, получают образное воплощение непривычно сложные и глубокие смыслы, которыми он наделяет архитектуру.

Гварини принимает от Борромини композиционную схему фасада ц. Сан Карло как не подлежащий обсуждению завет учителя и направляет все усилия на ее пространственное внедрение в интерьер. Иначе говоря, ищет и находит структуру интерьера, развивающую готовую идею фасада, т.е. в каком-то смысле решает задачу, обратную той, какую в свое время поставил перед собой Ф. Брунеллески — найти фасад, репрезентативно представляющий уже найденный им ренессансный инте-

рьер флорентийских церквей Сан Спирито и Сан Лоренцо.

Впоследствии появляется целая серия вариантов планов безадресной крестовокупольной базилики, помещенная Гварини в его трактате «Гражданская архитектура», а также планов для конкретных построек, например, для ц. Божественного Провидения (S. Maria della Divina Provvidenza) в Лиссабоне. Эти варианты свидетельствуют о непрекращающемся целеустремленном экспериментировании. Смысл и направление напряженного поиска — прояснение барочного пространственного мироощущения или, точнее, — уяснение структурных закономерностей полифонического пространства (рис. 23).

Характерная «пластическая волна», ставшая обязательной на барочных фасадах, получает у Гварини сложную структурную разработку. Все разнообразие пространственных ячеек интерьера, подчиненное диалогическому принципу, образует многовариантные комбинации контрапостов. В центральном нефе это чередование больших эллиптических пространств с промежуточными эллиптическими же нишами. В боковых нефх параллельно выстраивается свой ряд «пульсирующих» пространств. По ходу движения меняется их направленность — продольные ячейки сменяются поперечными, взаимно проникая друг в друга и наслаиваясь. Таким образом, контрапост пронизывает все пространство интерьера, а соединение структурных ячеек «внахлест» приводит к тому, что в поле зрения всегда присутствует «конфликт» или одновременность внутренней и внешней поверхностей криволинейных (эллиптических или циркульных) пространств. Границы этих переходов нарочито размыты, почти неуловимы. Отсюда ощущение пульсации. Зритель одновременно ощущает себя вовне и изнутри, что само по себе экстравагантно, если сравнить с восприятием интерьеров Брунеллески или Браманте.

Но главное — это новое для барокко ощущение волнующей приподнятости, сознание возможности реального воплощения необычной и искомой гармонизации. В планах Гварини богатство пространственных ощущений увеличивается за счет смещения (сдвигов) ритмических рядов центрального и боковых нефов.

Вариантность прочтения, структурная комбинаторика тоже имеют особый смысл. В одних разработках интерьера доминирует фигура креста. Она исподволь готовится в боковых нефх и затем, образуя новую комбинацию противопоставлений, становится завершением ветвей креста главного подкупольного пространства. К тому же и само пространство средокрестия тоже построено на контрапосте.

Малые средокрестия боковых нефов (в одном из вариантов плана) образованы внешними поверхностями окружающих капелл.

В другом варианте Гварини пробует продолжить тему волны, перенес ее на фасад со стороны алтаря. Что же касается боковых фасадов, то здесь архитектор идет вслед за Брунеллески (как в ц. Сан Спирито), т.е. выносит формы наружу и оставляет все как есть — показывает стены капелл с ритмическим чередованием больших и малых циркульных поверхностей. А в некоторых случаях даже пробует и тут продолжить мотив волны.

Как и Брунеллески, он постоянно озабочен выражением нового пространственного мироощущения с той лишь разницей, что для Брунеллески это мироощущение связано с ордерно-перспективным восприятием, а Гварини стремится к органичному пространственному воплощению полифонического принципа.

Тектоника Брунеллески изобразительно правдоподобна. У Гварини она становится тематическим материалом пространственно-пластического контрапоста — правдоподобие отходит на второй план.

Брунеллески видит и гармонизирует пространство со стороны и, значит, имеет в виду передачу глубинности. Гварини и последователи его идеи полифонического структурирования пространства предпочитают пассивному стороннему созерцанию гармонии диалогически активное присутствие, сопричастное переживание — полифоническое совмещение и одновременность двух пространственных ощущений «изнутри—снаружи».

Найдя формулу, своего рода алгоритм, полифонического пространства, Гварини многократно испытывает его на традиционных, до него сложившихся композиционных стереотипах.

Проект ц. S. Anna Reale. Париж

Из трактата «Гражданская архитектура»

В сравнении с другими мастерами барокко типологический (жанровый) диапазон Гварини не велик. Он предельно сосредоточен и постоянен в своих архитектурных сюжетах. По сути дела все его композиционные художественно-философские идеи воплощены в купольных базиликах или в купольных ротондах на четверике. Но он вложил в них столько формальной изобретательности, фантазии и наделил таким смысловым многообразием, что они становятся объектом подражания и нескончаемых интерпретаций для многих национальных барочных школ второй волны полифонизма (испанской, немецкой, русской, португальской, австро-венгерской, польской...). Что же ка-

сается композиционного почерка самого Гварини, то здесь следует обратить внимание на три момента.

~ Гварини охотно использует в качестве исходного материала признанные классическими композиционные схемы предшественников (и не обязательно барочных).

~ Смело сочетает (синтезирует) в одном произведении разнородные и, казалось бы, несовместимые архетипы.

~ Переосмысливает все заимствованное под углом зрения найденного алгоритма полифонического пространства (пространства, сформировавшегося в художественную систему, со своими структурными закономерностями, формальной лексикой, синтаксисом и стилистикой).

Все это можно проследить на чертежах проекта ц. S. Anna Reale для Парижа из трактата «Гражданская архитектура». Привычная многократно апробированная крестово-купольная схема сразу же подвергается радикальной корректировке.

Капеллы ветвей креста перекрыты особым крестовым сводом со спаренными нервюрами и растянутым ромбическим плафоном, повторяющим очертания самой капеллы. В свою очередь в ее очертаниях тоже подразумевается эллиптическая форма, помещенная в торцевых частях капеллы (малые капеллы, развернутые перпендикулярно к большому) (рис. 24). В них можно увидеть отзвук главного крестово-купольного пространства (и в том, и в другом случае ветвями креста являются эллипсы, расположенные перпендикулярно к его осям). При этом Гварини очень естественно выводит тему интерьера наружу или, если взглянуть иначе, характерная пластика «барочной волны» (аналогичная фасаду ц. Сан Карло Борромини) задает конфигурацию пространства интерьера. В всяком случае важно то, что тематическое единство обоих пространств достигнуто единообразным приемом полифонического развития.

Но, пожалуй, самый выразительный момент этой композиции — контрастное сопоставление горизонтального и вертикального направления развития главной темы. Гварини предлагает одновременно несколько вариантов прочтения (вариантов развития) этого «сюжетного поворота».

Крест первого яруса превращается в ротонду с балконом-обходом, в котором присутствуют пространство эллиптического контура (отклик капелл первого яруса), а перекрытие центральной части представляет своеобразное (на готический манер) плетение нервюр, развивающее мотив спаренных архивольтов больших капелл первого яруса.

Вообще ордерные формы ротонды и крестообразно расположенных нижних капелл почти во

всем подобны, что дает основание искать подобие и в деталях, но именно тут Гварини предлагает увидеть остроумные полифонические имитации в формах оконных проемов, и таким образом ранее обнаруженное архитектурное подобие ярусов оборачивается системой вертикальных структурных контрапостов. Тройное окно с овальными проемами и спаренными колонками оказывается придуманным парафразом главного тектонического мотива интерьера. Но одновременно эта же замысловатая фигура получает самостоятельное развитие в проемах остальных ярусов. В структурировании пространства Гварини настолько свободно и естественно сочетает полифонический и архитектурный принципы, что обязательная для полифонизма пространственно-пластическая волна (на фасаде и в интерьере капелл) не исчезает и при вертикальном развитии доминирующей темы, т.е. когда вступают в силу законы тектоники.

Исследователи обратили внимание на некоторые странные свойства форм, с которыми работает Гварини — «подобных» и «неподобных» одновременно, — и не нашли убедительного объяснения этому обязательному формообразующему требованию, в то время как его полифоническое происхождение более чем прозрачно. Вообще в технике полифонизма Гварини уже не довольствуется опытом предшественников.

Проект Casale S. Filippo Neri u др.

Из трактата «Гражданская архитектура»

Открытие свойств и структурных закономерностей полифонического пространства — очень важное приобретение барочного стиля. Утвердившись в этом новом мироощущении, Гварини начинает смело синтезировать полифонические структуры с архитектурными композиционными стереотипами ренессансных мастеров (Брунеллески, Браманте, Ан. да Сангалло, Леонардо...). Это особый декларируемый им в трактате «Гражданская архитектура» вид наследования, который он понимает как «архитектурную память».

Один из проектов трактата для ц. S. Filippo Neri, представляет в плане вписанную в квадрат (скрытую в квадрате) крестово-купольную схему из 9 взаимопроникающих подкупольных пространств. Снаружи по периметру откровенно выведена пластика состыкованных в ряд эллиптических капелл. Пространственная интрига интерьера состоит в пластической пульсации (полифоническая волна), построенной на совмещении (наложении) противоположно изогнутых антаб-

лементов, опирающихся на опоры из четырех колонн, принадлежащих одновременно трем пространствам. Благодаря этому при обходе центрального подкупольного пространства сохраняется ощущение одновременности присутствия «изнутри—снаружи» — на этом, собственно, и построена полифония структурированного пространства (рис. 25).

По вертикали, как и в предыдущем проекте, Гварини опять дополняет архитектурно-художественную схему (ренессансный стереотип) выразительным фигуративным контрапостом оконных проемов.

Повторяя дважды внутри подпружных арок барочного очертания проем, а точнее, комбинацию из циркульного проема с его деформированными вариациями, Гварини намеренно акцентирует тектонические впечатления и параллельно задает полифоническое прочтение структуры по вертикали. Форма проемов то приплюснута и кажется чрезмерно нагруженной, то вытягивается вверх, будучи зажатой нервюрами, и в итоге совмещает оба варианта, принимая форму трилистника.

Как правило, в большинстве проектов из архитектурного трактата Гварини не дает решения фасадов, а в этом случае показывает фрагмент завершающей части (купол с люкарнами и неожиданно сложно трактованный барабан). Барабан составлен из 4-х циркульных поверхностей, а завершается четырьмя же лучковыми фронтонами на манер подпружных арок. В этих местах под прямым углом стыкуются волюты, между ними трехлепестковые окна, собирающие все разновидности окон и наличников интерьера. И таким образом главная композиционная интрига оказывается вынесенной наружу.

На листе № 16 трактата изображен план и продольный разрез базилики того же названия (S. Filippo Neri) для Турина. Здесь, как и в других базиликальных схемах, Гварини структурирует эффект пульсации пространства. Но в данном проекте обращает на себя внимание новая связь пространственного контрапоста с фигуративным (с противопоставлениями форм проемов и наличников малых капелл). Форма окна боковых капелл представляет искусную имитацию формы окна центрального нефа. В такого рода противопоставлениях фантазия Гварини неисчислима и в построении целого, и в деталях (рис. 26).

Идея полифонического развития архитектурной структуры купольного сооружения занимает Гварини на протяжении всего его творчества. На листе № 12 изображен план и разрез секции ц. S. Gaetano для Ниццы. План опять напоминает ц. Сан Карлино Ф. Борромини, хотя восстановить его настоящий и полный вид по изображенному

фрагменту довольно трудно. Во всяком случае это определенно эллиптическое в своей основе пространство с вкраплениями циркульных ниш. Гварини не перекрывает его единым эллиптическим куполом, как это сделал Бернини в ц. Сант Андреа или Борромини в ц. Сант Иво, а разыгрывает по вертикали многоходовую имитацию подпружных арок, на самом верху переходящих в нервюрный эллиптический свод, какой иногда делали готические мастера (рис. 27).

Важно заметить, что по-новому придуманной композицией интерьера Гварини решает не только сложные планиметрические и стереометрические задачи, но строит всю геометрию пересечений с учетом возможности полифонического противопоставления образующихся фигур и структур.

На каждом ярусе всегда сохраняется, правда, в несколько измененном виде, исходная композиционная тема с таким расчетом, чтобы при каждом последующем ее проведении возникала диалогическая переключка с предыдущими. В итоге взгляд следует не столько за тектонической логикой форм, сколько за искусно продуманным плетением контрапостов. Это хорошо видно на чертежах ц. Св. Гаетано для Виченцы (Vicenza, S. Gaetano) (рис. 28).

Вторая композиционная реформа барокко

Философская и теологическая рефлексия стиля. Художественно-композиционные открытия

Гварини — крупнейший после Микеланджело реформатор архитектурного языка барокко. Микеланджело заложил фундамент архитектурного полифонизма. На этом основании, по найденным им закономерностям барочной манеры, работали его последователи, практически уточняя и обогащая новую стилевую выразительность. Архитектурный язык Дж. делла Порта, Бернини, Пьетро да Кортона, Борромини все более и более приближается к адекватному выражению барочного мироощущения. Но до середины XVII в. эволюционный процесс направляется больше художественной интуицией. Гварини приступает к программно-целенаправленному усовершенствованию, селекции и универсализации средств полифонизма. В этом смысле его вполне можно считать архитектурным филологом и лингвистом. И в самом деле: его метод рассматривания языковой проблемы барокко вполне может быть уподоблен структурной лингвистике, подходу филолога, дополненным одним из принципиальных положений новой архитектурной теории — т.н. «архитектурной памятью».

Востребованность типологических стереотипов Возрождения

Полифоническое переосмысление композиционных схем и образов — бескупольной и крестовокупольной базилик, центрической купольной ротонды на четверике...

Как уже отмечалось, Гварини часто берет за основу готовые композиционные стереотипы, типологические схемы и перефразирует или трансформирует их на свой лад, имея в виду полифонический образ и свое особое представление о структурированном пространстве.

Так, например, в той же серии чертежей из «Гражданской архитектуры» есть проект ц. Св. Падри Сомахи в Мессине («Progetto della Chiesa dei Padri Somaschi a Messina») (рис. 29).

В композиции плана нетрудно узнать схему флорентийской ротонды Санта Мария дельи Анджели, так и оставшуюся незавершенной Брунеллески (многогранная ротонда базиликального разреза с обходом капелл вокруг подкупольного пространства со сложными опорами из совмещенных пилястров колонн с характерным чередованием на наружной поверхности простенков и циркульных ниш). Как должна была выглядеть вся ротонда Брунеллески снаружи — неизвестно.

Гварини видит композицию этой схемы в новом ракурсе и находит возможность ее разрешения в полифоническом ключе. При этом его образ купольной ротонды рождается не на пустом месте, а с подключением исторического прототипа, который проступает как воспоминание («архитектурная память»), без чего не мог возникнуть и его барочный парафраз.

Новая образность — это одновременно расширение и обновление барочной лексики, а как воплощенное мироощущение — важное уточнение самой идеи барочного пространства. Именно здесь с особой яркостью проявляется экспериментаторский талант Гварини.

Проект ц. Св. Падри Сомахи (Padri Somaschi) — трехъярусная снаружи ступенчатая ротонда, завершенная куполом с традиционным фонариком. Первый ярус — шесть портиков с разорванными барочными фронтонами на спаренных пилястрах и скульптурными нишами в промежутках. Ниши устроены в тех местах, где в интерьере между капеллами находятся купольные переходы. Ниши на наружной стене — как намек на продолжение и распространение вовне разыгранного в капеллах контрапоста «изнутри—снаружи». В завершающем ротонду поясе из портиков и простенков — тоже прозрачный намек на имитационное сопоставление. И еще один контрапост — ниши и малые купола второго плана. Если говорить о пол-

ноценном полифоническом противопоставлении, портики и расположенные за ними малые купола должны быть соотнесены с главным куполом — таким образом к горизонтальной череде контрапостов первого яруса добавляется развитие по вертикали.

А дальше вверх разыгрывается фигуративный контрапост декора в портике, оконного проема второго яруса, завершения третьего яруса и люкарн на куполе. Даже конфигурация планов каждого яруса представляет собой имитацию соседних по вертикали форм (там, где на одном ярусе грань или выступающая вперед раскреповка, на другом — циркульная вогнутая поверхность или угол изнутри).

И в этой работе, и в других случаях композиционное решение и особенно его полифоническая разработка полемически соотносятся с известным историческим прототипом.

В интерьере тоже заметно сходство с купольными композициями Брунеллески (зонтичный купол как в капелле Пацци; явно декоративный фонарь, но трактованный снаружи как завершающий всю композицию купол, в то время как действительный купол находится ниже).

О геометрической строгости композиции можно составить представление по проекту храма Утешения в Турино (Santuario della Consolata a Torino) 1686 г., помещенном в том же трактате (рис. 30). Нарисованный Гварини план — это виртуозное соединение двух трудносопрягаемых фигур — двухслойного шестигранника и двухслойной трансформированной в эллипс ротонды («раздвинутой ротонды»). Обе формы так прочно завязаны, что сразу трудно установить, где кончается одна и начинается другая. В месте взаимного проникновения форм Гварини устраивает своеобразный переходный (компромиссно-нейтральный) узел, принадлежащий одновременно обеим формам. Этот же связующий фрагмент оправдывает и трансформацию циркульного пространства в эллиптическое. Искусство Гварини — архитектурного геометра — проявляется в том, что его остроумные пространственные решения одновременно являются не только конструктивно оправданными, но и работающими на полифоническую манеру. Парадоксальность этого проекта итальянский исследователь Энрико Гуадоне иллюстрирует изображением сросшихся детей (1616 г., Падуя), по-видимому, имея в виду невозможность разделения двух организмов.

Вообще проект Santuario интересен, кроме всего прочего, еще и тем, что сопоставляя нарочито контрастные формы Гварини тут же наделяет их однотипными (стилистически однородными) деталями (конфигурация оконных проемов, равномер-

штабный ордер, рисунок нервюр и т.д.). Этим достигается не только интригующая острота решения, но наглядно реализуются принципиальные положения его «согласительной философии» («Placita Philosophia») — сосуществование «особенного» и «подобного» (однородного и неоднородного) в составе художественного целого и взаимопроникновение форм как условие «пульсации» (контрастного чередования пространственных ощущений). Последнее обеспечивается полифонической структуризацией интерьера.

Идейное углубление барочного мироощущения и обогащение палитры полифонической выразительности

Архитектура и архитектурная теория

Ц. ди Сан Лоренцо (Chiesa di San Lorenzo, 1666) — не только наиболее известное произведение Гварини, но, наверное, самое яркое и емкое по содержанию (присутствию теоретических идей, философских понятий и богословских представлений), а также по композиционному совершенству образного воплощения. В определенном смысле это — выразительная демонстрация программных положений его архитектурной реформы. По значению для барокко это сооружение можно приравнять и даже уподобить флорентийской капелле Сан Лоренцо (Микеланджело), с которой, собственно, и берет начало архитектурный полифонизм. Обе композиции воспринимаются сейчас как магистральные ориентиры, по которым устанавливается и осмысливается траектория стиля (рис. 31 а).

Во флорентийской Сан Лоренцо впервые в полном сознании правомерности нового стиля наглядно и убедительно представлен полифонический принцип развития композиции. При этом важно отметить, что микеланджеловский контрапост (на этом этапе исключительно фигуративный) искусно внедрен в тектонически безупречную схему (четверик, перекрытый куполом на парусах). Изобразительная тектоника Брунеллески — предпочтительно плоскостного характера — была полифонически переосмыслена Микеланджело тоже в плоскостном варианте. В конце творческого пути в капелле Сан Джованни деи Фиорентини он сделал попытку подчинения контрапосту самого пространства. Дальнейшие этапы разработки этой важнейшей проблемы барочного стиля — ц. Сант Андреа Л. Бернини, ц. Сан Карлино и ц. Сант Иво алла Сапиенца Ф. Борромини.

Казалось, барокко уверенно обретает собственную пространственную характерность, не вызывающую каких-либо ассоциаций с ренессансным художественным пространством. И вдруг на заключительной фазе, во всеоружии средств и способов полифонической выразительности Гварини возвращается к композиционным стереотипам, преодоление которых было одним из условий утверждения барочного стиля.

В свое время, а именно в творчестве Брунеллески и его единомышленников, новая версия ордерной архитектоники («изобразительно-условная») оказалась тесно завязана с линейной перспективой, наглядно представляющей новую версию художественного пространства. В этом явно недооцененном исследователями факте проявилась, исторически не раз подтвержденная, их взаимозависимость.

Универсальный язык полифонизма

Полифоническая структуризация пространства и структурная архитектоника. Обновление архитектурной лексики, композиционной техники и образности. Вертикальная «полифоническая волна». Импровизационность

Становление полифонической манеры, вырастающей из микеланджеловского контрапоста, фактически означало радикальную реконструкцию и даже переоценку роли архитектурного принципа.

Существенное видоизменение тектонического мышления (самых представлений о тектонизме) потянуло за собой трансформацию (преобразование) художественной системы пространства. Барочное пространство вызревало исподволь, по мере накопления и селекции выразительных средств полифонизма, однако его структурное оформление несколько запаздывало. До середины XVII в. его главные свойства и закономерности не были до конца осмыслены и не получили адекватного композиционного выражения. Этот пробел практически и теоретически удастся восполнить Гварини. Такого рода повторяющаяся на стыках стиля взаимосвязанная корректировка пространственных и архитектурных представлений заставляет предположить, что именно в этом своеобразном «биноме» проявляется давно искомая композиционная характерность стиля.

Итак, во всех проектах и постройках Гварини методично отработывает наиболее полную и подробную версию барочного пространства или, если иметь в виду «бином», приводит в соответствие обе его части.

В плане туринской ц. Сан Лоренцо узнается видоизмененная схема капеллы Пацци Брунел-

лески — перекрытый куполом на парусах четверик с портиком и примыкающей к четверику алтарной капеллой. Но на этом сходство заканчивается. Все, что происходит внутри этих объемов, ново и принципиально. Интерьер воплощает идею полифонической структуризации пространства и органического слияния пространственно-пластической интриги со структурной версией тектоники (рис. 31 б—г).

Гварини сразу же начинает решительно трансформировать исходную схему плана в ротонду. Она как будто выдавливается из квадрата, на каждом этапе этой метаморфозы то утверждая, то опровергая свою форму (рис. 31 д).

На плане, помещенном в трактате на листе № 4, хорошо видны эти напряженно конфликтные моменты — чередование и одновременность пространственных ощущений «изнутри—снаружи», пульсация внутренних и внешних поверхностей циркульной формы. Второе, на что невольно обращаешь внимание при рассматривании разреза, — это многократное повторение купольной формы. Гварини изобретает способ вертикального развития мотива купольного перекрытия, т.е. выстраивает несколькими имитациями вертикальный полифонический ряд, о чем не могли и помышлять разработчики аналогичной ренессансной схемы. Начиная с малых подпружных арок, принадлежащих выпуклым, как бы наружным поверхностям капелл, он тут же противопоставляет их большим подпружным аркам, несущим циркульный антаблемент едва намеченного замкового кольца второго яруса. Затем следует контрапост поверхностей большого кольца и распластанных сандриков над проемами эллиптической формы в разрывах балюстрады. Еще выше эти же сандрики и проемы противопоставляются сложным, эллиптического вида большим проемам и пересекающимся архивольтам, выполняющим функцию ребер главного купола и, наконец, на самом верху — новая имитация исходной темы в пространстве фонаря (рис. 31 е, ж).

Тема купола прорастает (проводится) дважды, причем таким образом, что в ее развитии фактически нет остановок. Отдельные части (или проведения) наслаиваются, проникают друг в друга. Возникает впечатление пульсирующего движения, включающего противопоставление форм диалогически расчлененного (структурированного) пространства. Этот вертикальный ряд вариантного прорастания выстраивается благодаря нарочито «незавершенному» нервюрному перекрытию, напоминающему и готический свод, и известный на Востоке т.н. «дорбази» (рис. 32 а—г).

Заметим, что аналогия с плетением нервюр в готическом своде вполне оправдана, поскольку и готическая манера восприятия имеет отношение к

зрительному полифонизму, с той лишь разницей, что полифонический метод Гварини связан с диалогическим структурированием пространства и развитием как прорастанием, в то время как готический тяготеет к тому, что в музыковедении называется полифонией «линейного письма», при котором не предусматривается сквозное аккордное согласование всех проведенный темы. Создавая вертикальный ряд, Гварини удается пронизать все пространство интерьера цепью вариантных контрапостов, имеющих общую направленность и образующих сложный диалогический каркас структурированного пространства (рис. 32 д).

Тот же прием вариантного ярусного противопоставления внешних и внутренних поверхностей ротонд выдержан и снаружи. Каждый следующий ярус — пластический негатив предыдущего. Гварини выносит наружу те же детали (конфигурацию наличников оконных проемов, палладианскую ячейку, волюты, люкарны и прочее), однако меняет их соотношения. Например, сандрик, отнесенный в интерьере к мотиву «приплюснутого» малого окна, оказывается над большим эллипсовидным окном, в то время как в интерьере он расположен ниже большого окна. Мотив палладианской ячейки теперь тоже смещен по отношению к другим наличникам. В этом нетрудно заметить нарочитую структурно-фигуративную имитацию интерьера в экстерьере и наоборот (рис. 32 е).

Самое удивительное, что в большинстве композиций Гварини просматривается, казалось бы, неожиданное для барочной манеры возрождение ордерности (тектонического принципа), которое, опять привлекая музыкальную аналогию, можно сравнить с возрождением ладово-гармонического склада фуги в произведениях И.С. Баха и других композиторов высшей фазы музыкального барокко. В его интерпретации стиля мы сталкиваемся с тем же переплетением и прорастанием тематических фигур, с ритмическим разнообразием и модуляциями. И с особенно существенным для сравнения моментом — характерной трехчастной структурностью (изложение темы — развитие — реприза). У Гварини это выглядит так: пластическая волна на фасаде — полифоническая структурная разработка ее в пространстве интерьера — ярусное обобщенное (суммирование) ее же проведения в вертикально структурированном пространстве купола. В Сан Лоренцо особенно значительна многоголосная разработка с характерным сдвигом (наложением) проведенный темы по голосам.

Есть основания полагать, что многие изобретаемые Гварини формы (рисунок нервюр, наличников, контур проемов и т.д.) имеют символическое объяснение. На это обращали внимание многие

исследователи его творчества, тем более, что в его трактате и графическом наследии этому уделяется много внимания. Точно так же исследователи отмечают антропоморфность фигуративных деталей, фрагментов и самих композиций (не в такой мере как у Микеланджело). Но сам факт антропоморфизма, вновь обнаружившегося в кульминационной фазе стиля, симптоматичен. Опять-таки ссылаясь на Вёльфлина, можно констатировать, что в граничных стилевых ситуациях, т.е. в моменты смены стилей или даже при радикальной модернизации его выразительных средств (корректировке пространственного мироощущения), художники прибегают к аналогии с выразительностью человеческого тела (в позах, походке, даже в физиономическом выражении, настроении, психических реакциях и т.д.), т.е. антропоморфному отражению духовного мира, характеризующего людей того времени.

Говоря об антропоморфизме Гварини, некоторые исследователи приводят в качестве подтверждения тенденциозно скадрированные фрагменты (например, фрагмент купола, увиденного в интерьере снизу). Однако такого рода надуманная, если не сказать подстроенная, аргументация не имеет ничего общего с антропоморфическим метафоризмом барокко и методом Гварини.

Метафорическая образность.

Театрализованная выразительность

*Сопричастность, аффектация, декоративизм...
Мистическое мироощущение*

Через два года после ц. Сан Лоренцо Гварини строит в Турине еще одно сооружение — капеллу Санта Синдоне (Santa Sindone) (1668—1687), в которую вкладывает особенно дорогие ему философские и богословские идеи, научные представления об устройстве мироздания, собственное мироощущение, а главное — программу их органического синтеза в контексте задуманной и долго вынашиваемой концепции активной — «воинственной» — архитектуры. И здесь он остается верен сформулированному им же принципу или идее «архитектурной памяти». Не случайно историки с усердием и небезуспешно прослеживают генетические корни этого сооружения, находят возможные прототипы и ищут идеологическую подоплеку непривычных и явно знаковых форм (рис. 33 а—г).

Кроме легко устанавливаемой преемственности с ц. Сант Иво алла Сапиенца Ф. Борромини указывают на прототипы, восходящие к формам храма Гроба Господня в Иерусалиме (наиболее вероятный, на наш взгляд, исток композиционного

и идейного замысла) и ц. Благовещения (Аннунциата) во Флоренции.

Строго говоря, Гварини не совсем свободен в композиционном решении, поскольку пристраивает свою ротонду к головной части креста уже существующей купольной базилики, причем значительно приподнимает ее над уровнем пола. Ее появление сразу же преобразует исходную смысловую и композиционную ситуацию.

По виду плана весь собор с новой капеллой стал похож на храм с баптистерием монастыря Аннунциата во Флоренции и на храм Гроба Господня в Иерусалиме*.

Более всего поражает необычное, даже после ц. Сант Иво алла Сапиенца, решение интерьера. Архитектура капеллы сверх традиции наполнена христианской символикой, для которой опять найдены неожиданные выразительные формы — тот самый обновленный (универсальный) язык барокко, который позднее был с энтузиазмом принят для всеобщего употребления во многих странах Европы (рис. 33 д,е).

Еще со времен первоначального сложения типологического канона христианского храма купольная базилика (тем более крестово-купольная) ассоциировалась с Голгофским крестом, уподоблялась телу распятого Христа (средокрестие и верхняя часть креста — голова Спасителя, боковые ветви — раскинутые руки, нижняя — входная — часть креста — ноги) (рис. 33 ж).

Гварини вносит в идеографическую традицию ряд существенных дополнений и уточнений и развертывает в барочно-структурированном пространстве капеллы архитектурно-символическое, почти антропоморфное переложение литургического цикла, имеющее целью инициирование взволнованного религиозного переживания. Собственно говоря и традиционно присутствующая сократическая символика храма в средневековых мистериях тоже давала необходимый настрой. Но сила мистериального воздействия, главным образом, была связана с ролевым «разыгрыванием» евангельских событий. Самым архитектурным формам в этом случае отводится роль пассивной декорации, антуража, конечно помогающего мистическому настроению участников, но не способного инициировать пространственную сопричастность Страстям Господним.

Формы и пространство интерьеров Гварини преследуют именно эту, казалось бы, явно превышающую возможности архитектуры, цель. Они

* Эти аналогии замечены и прокомментированы в обстоятельном исследовании Eugenio Battisti «Schemata nel Guarini», опубликованном в материалах международной конференции «Гварини Гварини и интернациональное барокко», происшедшей в 1968 г. в Академии наук Турина.

сами — источник мистериальных ощущений и впечатлений.

В этой связи в некоторых работах, посвященных анализу выразительности языка Гварини, вводится специальное понятие «Архитектурного театра» и не без основания говорится о «космических вершинах» («*montage cosmiche*»), подразумевая под этим высокую одухотворенность и мистическую глубину его архитектурной (в первую очередь церковной) образности.

Пространству и архитектурным формам капеллы Санта Синдоне в самом деле присуща театрализованность, но особого, философско-теологического содержания, формально делающая зрителя соучастником действия. Постановка такой сверхзадачи и само ее решение были обусловлены целым рядом обстоятельств: открытыми новыми возможностями полифонической выразительности, неординарной синтетичностью мышления Гварини, намеренно расширенным пониманием границ образности и попыткой универсализации языка архитектурного барокко. И самое существенное — наиболее дорогой для Гварини идеей мессианской призванности архитектурного искусства.

Полифоническая разработка пространства капеллы начинается с лестниц, соединяющих ее с собором. Циркулярная форма ступеней — того же радиуса, что и три малые ротонды, их проникание в основное пространство капеллы формально подготавливает восприятие главной композиционной интриги. Это наложение пространств рождает уже знакомый эффект одновременности «изнутри — снаружи». Из малой ротонды видны одновременно экстерьеры и интерьеры двух других аналогичных ротонд и их противопоставленность пространству самой (большой) капеллы. Выступающие в нее циркульные балконы второго яруса — своего рода реплика на пластический контрапост нижнего яруса (рис. 34 а, б).

Тема ротонды трижды участвует в противопоставлениях форм и пространств по вертикали: контрапост на уровне пола главной капеллы, противопоставление первого и второго ярусов (имитационное проведение мотива аркады подпружных арок) и затем контрапост двух ярусов ротонды подкупольной части (как реприза главной темы в многоголосном звучании). На эту систему пространственно-пластических противопоставлений накладывается имитационный ряд символических форм сакрально-теологического характера. Пристройка капеллы означает новое образное прочтение традиционной символики базиликального храма (Живоносный крест, Крестный путь, Искушительная жертва, небесный Иерусалим, Корабль спасения...). Гварини предлагает почти дословный архитектурный перевод хрестоматийной метафо-

ры — «Церковь есть Тело Христово». Устройство капеллы в том месте крестово-купольной базилики, которое ассоциативно подразумевает голову Христа, подсказывает антропоморфное объяснение двух странного вида лестниц — намека на волосы, ниспадающие с головы Спасителя (рис. 34 в). Три малые ротонды, объединенные в единое целое — символ Святой Троицы (Трехъипостасного Бога). Подробный разбор геометрических построений капеллы Синдоне и стоящей за ними символики проделан Марчелло Фаджиоло (Marcello Fagiolo) и Эудженио Баттисти (Eugenio Battisti)* (рис. 34 г).

Дальше, используя собственного изобретения архитектурно-символическую лексику, Гварини разветвляется по вертикали ряд фигуративных контрапостов также прозрачного антропоморфного смысла: раскрепованная колонна большого ордера, завершенная разорванным циркульным сандриком — «крыльями» (с характерным намеком на оперенье) — и большой овальный проем, обрамленный барочным обводом с разрывами и волютами у основания — имитация спадающих на плечи волос. Прямым указанием на его сакрально-антропоморфное прочтение служит капитель с терновым венцом и лентой с литерами, повторяющими надпись на Голгофском кресте. Ордер вновь (как в античности и у Микеланджело) становится антропоморфным знаком. Это сложное фигуративное сочетание повторено трижды — три малые ротонды, выдвинутые в пространство капеллы — и воспринимается как архитектурно-антропоморфный образ Святой Троицы.

План всей капеллы с ведущими к ней лестницами подсказывает мистическое прочтение форм овального проема — «головы» на фоне звездообразной орнаментальной структуры, подразумевающей небосвод. Планы малых ротонд в капелле легко сопоставимы с характерными барочными разрывами в обрамлении того же проема (три разрыва — три ротонды в одной — Троица Единосущая). Это еще одно указание на антропоморфное происхождение оконных обрамлений.

Теперь, при сопоставлении всего плана (капеллы и собора) с архитектурно-антропоморфным переложением мотива трех ангелов Троицы на стенах капеллы, становится особенно заметно их имитационное подобие.

Собственно вертикальное развитие темы ротонды начинается с лестниц. С переходом к верхним ярусам контрапост пространств заметно ослабевает, даже затухает и начинает доминировать

* Этой проблематикой занимались многие исследователи (A. Griseri, N. Carboneri, C. Balliani, M. Passanti, E. Battisti, B. Torassi La Greca...), но работа Marcello Fagiolo — «Геософия» Гварини (La «Geosofia» dell Guarini) — обобщающая и самая достоверная с точки зрения соответствия композиционным фактам.

фигуративно-символическое развитие темы по вертикали (тоже путем контрапоста). В общих чертах все ротонды подобны между собой, но имеют ряд самобытных подробностей и даже структурных различий, позволяющих воспринимать и составлять их в диалогические пары (своеобразное композиционное «возражение»), утверждающие их самостоятельность и автономность.

Энрико Джуидони (Enrico Guidoni) — итальянский исследователь творческого метода Гварини — обращает внимание на присутствие в его произведениях своего рода образных авторских клише, моделирующих формы «гваринианы», имея в виду повторяющиеся даже в одном и том же произведении самодостаточные фрагменты (формы, «похожие» и одновременно «особенные»). Однако настоящий смысл и композиционная функция этого приема имеют прямое отношение к полифонии.

Полифонический принцип развития темы. Структура образа-символа

В этом вопросе Гварини прямо наследует и развивает опыт Микеланджело. В интерьере капеллы поражает смелая фантазия и композиционная изобретательность, с которыми Гварини полифонически структурирует образ, создавая контрапост расположенных друг над другом ротонд.

Разорванный условный сандрик-«крылья» и вся антропоморфная символика первого яруса претерпевают метаморфозу во втором и становятся сонмом ангелов, образующих структуру купола. Дальнейшая стилизация крыльев и антропоморфно трактованной опоры под ними виртуозно преобразуется в архитектурно-скульптурную структуру (орнамент). Так же достаточно наглядна имитационная связь структурной и антропоморфной пластик двух ярусов: трехкратно повторенному нижнему мотиву крыльев соответствует «крылатая» структура купола; раскрепованным опорам первого яруса капеллы соответствуют перевернутые консоли (кронштейны), помещенные в ячейках структуры; проникающим в пространство капеллы малым ротондам — балконы в балюстраде барабана; структурного вида орнаментальному фону карнизов и конх — структура купола, завершающая пространство капеллы (рис. 34 б).

На чертеже разреза видна звезда, которую Гварини помещает в зените купола — символическое обозначение льющегося Божественного света. Такая же звезда, испускающая лучи на плащаницу — главную реликвию в Синдоне — изображена и на гравюрах 1610–1616 гг. (их приводит Marcello Fagiolo в обстоятельном исследовании «La Sindone e l'enigma dell'eclisse», опубликованном в материалах уже упоминавшейся конференции в Турине).

Тут же присутствуют и ангелы, держащие плащаницу (рис. 34 д).

Все это наводит на мысль, что символика капеллы непосредственно связана с культом туринской плащаницы, а ее архитектура — метафорическая интерпретация Воскресения Христа как «возникающего» и нескончаемо длящегося процесса*. Полифоническая структуризация пространства в этой связи особенно уместна. Замечательно, что все диалогические сопоставления и сам эффект непрерывности доводятся Гварини до мельчайших деталей. Все целенаправленно работает на образ и воспринимается в полифонической манере. Этот же образ, композиционная тема и весь тематический материал выносятся наружу (тут и «крылатая» структура купола, и характерные антропоморфные оконные обрамления, и барочная — синусоидальная — волна, волюты и трижды повторяющийся ярусный мотив «Вознесения»). И на самом верху вертикальный повтор мотива окна, имитирующего обрамление окон интерьера. Этот же антропоморфный мотив оконного обрамления имитируется снаружи и в эллиптических нишах барабана (рис. 34 е).

Следует учесть, что капелла Синдоне была пристроена к собору, где уже находилась одна из величайших святынь христианского мира — Туринская плащаница, на которой сверхъестественно запечатлено Пречистое тело Спасителя.

В соответствии с законами полифонического изложения (развития) темы при каждом новом ее проведении изменяется порядок форм в структуре, а само их сопоставление подчинено принципу контрапоста. Для прочтения образа очень важно понять роль лестниц в капелле. Их форма и декор косвенно участвуют в создании образа Троицы. Свод лестниц расчленен на три части, декорированные таким образом, что каждая имитирует соседнюю, и точно так же разнообразятся арочные ниши в простенках между пилястрами (рис. 34 ж).

Если смотреть на ступени — это единый (непрерывный) одномаршевый подъем, а на стенах и своде изображены три марша, подчеркнутые расчленением стен пилястрами, перепадами карниза и трехэкранным плафоном. Единство и троичность лестничного пространства — своего рода интродукция — подготавливают пространственно-полифонический образ Св. Троицы, предсказанный сначала в малых капеллах (рисунок плафона, группировка колонн), а затем — и в пространственной структуре большой ротонды. Символика лестницы и малой ротонды предваряет вертикальные контрапосты

* Сопоставление некоторыми историками внешнего вида капеллы с бирманскими храмами (с храмом Ананды) даже при определенном силуэтном сходстве неубедительно и непродуктивно, если иметь в виду образ, композиционную тему и метод развития.

главного подкупольного пространства, раскрывающего идею троичности и единства.

Три вариантных проведения единой темы (лестницы, малая и большая ротонды) образуют непрерывную (плавную) и одновременно полифоническую ткань образа Троицы, который раскрывается очень целенаправленно и носит тотальный характер (т.е. доведен до деталей). Почти повсеместно сталкиваясь с намеренным выявлением «подобного» в «неподобном» (или «неподобного» в «подобном»), оформленной законченности и одновременно возможности бесконечного развития. Интерес Гварини к такого рода сопоставлениям показателен как подтверждение намерения обогатить архитектурную выразительность сугубо философскими категориями и понятиями (они активно обсуждаются в трактатах Гварини).

Стилевая проблематика в философских категориях

Платонизм и аристотелизм — архитектурный аспект

У Дж. делла Порта, Бернини, Борромини, Тинторетто, Веронезе, Пьетро да Кортона нет прямого интереса к философии, хотя общая увлеченность античной теоретической мыслью подспудно и неосознанно направляет поиск художественного идеала. Активное вторжение философии в творческий процесс, как это происходит у Гварини, объясняется несколькими обстоятельствами:

- присущим ему расширительным пониманием архитектурного языка и его выразительных возможностей;
- мировоззренческими претензиями создаваемых им образов;
- самим состоянием духовного мира, заставляющим обращаться к философским, сущностным вопросам.

Во времена Микеланджело в среде гуманистов особенно популярны были идеи Платона. Но при всем пиетете к античной философской системе это не апологетика идей, а свободная интерпретация — «неоплатонизм». Его влияние на художественную практику не всегда и не вполне ясно. В какой-то мере это влияние сказалось и в поэзии Микеланджело. Для изобразительного искусства и архитектуры неоплатонизм продуктивен как образцовая строгость мысли и как теоретически обоснованное направление в поиске идеала*.

* О влиянии неоплатонизма на искусство Ренессанса см.: Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978; Эстетика Ренессанса. — М., 1981. Т. 1; Seigel J.E. Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism. The Union of Eloquence and Wisdom. — Princeton, 1968; Брагина Л.М. Итальянский гуманизм. — М., 1977.

После Микеланджело, в эпоху зрелого (Высокого) барокко, более притягательными, если не сказать полезными, для творчества оказываются философские сочинения Аристотеля, гениального ученика и оппонента Платона. С особым рвением и энтузиазмом изучаются его «Аналитика», «Метафизика», «Органон», «Эстетика». Многие труднообъяснимые структурно-пространственные и пластические нововведения и неожиданные повороты композиционной мысли Гварини обретают смысл при сопоставлении их с методикой рассмотрения философских понятий у Аристотеля.

Архитектурный образ бесконечности

«Время — подвижная форма Вечности»

Платон

И Платон, и Аристотель придают большое значение осмыслению понятия бесконечности. Возрождение предпочитает версию Платона по двум причинам: 1) поскольку, согласно с идеей самостоятельного бытия числовых отношений, художники Кватроченто повсюду ищут, находят и применяют пропорциональные числовые закономерности, придавая отвлеченному бытию чисел зримое выражение в перспективе и ордерной тектонике; 2) поскольку для платоников и неоплатоников «физика» и математика взаимообусловлены, и потому физические учения выводятся из математических понятий. А это означает, что предметы (тела) и пространство, в котором они существуют, рассматриваются в их статической определенности и в этом состоянии гармонизируются пропорционированием, тектонической логикой ордера и линейно-перспективным представлением пространства. Ренессансный бесконечный ряд глубинного пространства определен, оформлен и неизменен в своей упорядоченности.

У барокко свое особое понимание бесконечности. Бесконечность как нескончаемый ряд убываний и возражений трактуется в двух стилях неодинаково. Ренессансная перспектива — это нескончаемое убывание и возрастание пространства при строгом соблюдении иерархии (ближний — дальний). Барочная версия бесконечного пространства — это нескончаемый ряд его структурных преобразований, и в этом ряду ценна уже не столько иерархия, сколько сам процесс преобразований и полифоническая противопоставленность элементов структуры.

Аристотель рассматривает движение и изменение как основной предмет «физики». Его представление о бесконечности выражено не в отвлеченно-математических (числовых), а в сугубо философских категориях и понятиях, схватывающих

сущностные свойства материи — «возникновение» и «исчезновение» как бесконечный процесс смены противоположных состояний.

В этой связи Аристотель предлагает сопоставить два принципиально различных взгляда на бытие материи. При одном материя воспринимается как «возникшее» и «исчезнувшее», при другом — как «возникающее» и «исчезающее». В последнем случае ее главным свойством оказывается движение и изменение во времени, делающее бесконечность наглядной. Эта наглядность бесконечности имеет отношение к манере видения, которую вырабатывает барокко (т.е. полизрительное восприятие).

Аристотель уверен, что зрительное восприятие происходит сразу. Структурной разработкой принципа полифонизма Гварини оспаривает и невольно опровергает это мнение. Тематическое развитие и сам контрапост означают движение и его восприятие во времени. Полнизобразительное (полифоническое) хотя и предполагает одновременность восприятия целого, сам структурный ряд контрапостов (изобретение Гварини) соприкасается с бесконечностью в аристотелевском понимании — как длящийся и непрекращающийся процесс становления.

Платон и Аристотель тоже расходятся в истолковании физического бытия. Для Платона текучее бытие из-за его иллюзорности и текучести недоступно доказательному знанию (т.е. знание о нем не может быть настоящей наукой, а только мнением). Ренессансное искусство (имеющее общий с наукой метод) тоже предпочитает иметь дело со статически определенной реальностью. Ренессансная композиция окончательна и законченна. Становление и развитие не ее задача. Аристотель находит способ доказательно судить о «текущем бытии», и с этой целью им вводится понятие возможности и акциденции (т.е. того, то может случиться, что может быть). Это имеет отношение и к эстетике. В «Поэтике» он доказывает, что задача поэта — говорить о происшедшем (реально случившемся) и возможном в соответствии с вероятностью или необходимостью. В героической трагедии происходит многое невозможное и удивительное, и это удивительное понятно. Вместе с тем там же, в «Поэтике», говорится, что воспроизведение невозможного — капитальная ошибка и погрешность против поэзии. Для Аристотеля метафизическое и научное не пересекаются. Однако, по-видимому, для оправдания и объяснения поэтической вольности в трагедии Аристотель делает существенное дополнение — вводит понятие правдоподобия и анализирует новую альтернативу — «правдоподобную невозможность и неправдоподобную возможность».

Гварини тоже включает в свою поэтическую задачу метафизический момент (реальность атектонической формы и одновременность «изнутри — снаружи»), и ему удастся, не отвергая предложенных Аристотелем понятий (возможное неправдоподобие и правдоподобие невозможного) найти им образное выражение в терминах пространства и тектоники. Создается впечатление, что архитектурному полифонизму вовсе не случайно оказались близки и сильны сугубо философские обобщения. Глубина теоретической рефлексии стиля предопределялась антологической глубиной самого стилового мироощущения.

Проектов светских зданий у Гварини значительно меньше, чем культовых. Самые известные из них **палаццо Кариньяно** (Cagignano), **палаццо Академии наук** (оба в Турине) и **замок Раккониджи** (Castello di Racconigi).

В палаццо Кариньяно Гварини считает принципиально необходимым наследование композиционного опыта предшественников (в данном случае — это схемы Колледжо ди Пропаганда Фиде Борромини и церковь Сан Игнацио на площади Навона Л. Бернини), поскольку видит в прототипах неиспользованные возможности полифонического письма и знает о закономерностях барочного пространства больше своих учителей, а главное — он убежден в обязательности продления «архитектурной памяти» (рис. 35 а–в).

Барочная пластическая волна фасада палаццо Кариньяно не просто сочнее и мощнее фасадов Борромини. Эта доминирующая тема задуманного образа пронизывает буквально всю композицию и полифонически разрабатывается одновременно в нескольких вариантах: в разрыве средней части волны — опровергающая ее циркулярная ниша; она же противопоставлена куполу на втором плане; сложный барочный фронтон имитирует общий рисунок плана с намеренными «пластическими возражениями» (местоположения разрывов—сдвигов, противопоставленность криволинейных карнизов, волют...). В ряду контрапостов участвуют и формы картуша под волнообразным антаблементом центральной части фасада, и оконный наличник второго этажа... От этого наиболее выразительного наличника выстраивается вертикальный ряд противопоставлений разнокалиберных наличников на других этажах (рис. 35 г,д).

Примечательно, что мотив волнообразного антаблемента присутствует и в интерьере — на стенах главной лестницы. Обращает на себя внимание непривычная для барокко, никак не маскируемая фактура наружных стен. Всю обильную пластику фасадов Гварини «лепит» из кирпичной кладки. Хотя, казалось бы, для ясной артикуляции и нюансировки уместнее и естественней была бы

штукатурка или материалы, поддающиеся обтеске (т.е. удобные для ваяния). Убедительно объяснить это решение довольно трудно, но принимая во внимание присущую барочному искусству конфронтационность двух типов композиционного мышления (ордерно-тектонического и полифонического), можно думать, что неестественный для барочной пластики выбор материала не случаен. Изогренная, почти скульптурная артикулированность наличников окон, демонстративно перечеркивая тектонику кладки, в тоже время дает понять, что во всем доминирует контрапост, а ордерной иерархии отведена вспомогательная роль обрамляющего и расширяющего декора. Палаццо Кариньяно, как и другие постройки Гварини, наводит на мысль о программно-неконструктивном, а иногда антропоморфном понимании архитектурной лексики. В этой связи исследователи обычно обращают внимание на рисунок наличника второго этажа палаццо. Однако диалогическая разработка этого мотива в других наличниках уводит далеко в сторону от начальной ассоциации с маскароном-лицом. Менее очевиден (скорее гипотетичен) антропоморфизм общей композиционной схемы. Хотя, как уже было отмечено ранее, характерная композиция среднего ризалита (барочный фронтон, двухъярусная ниша, вертикально поставленные на колоннах волюты, купол на втором плане...), рисунок плана (сложно разорванная, как и фронтон, барочная волна) и сами формы оконного наличника представляют собой диалогически связанную цепочку противопоставлений, в одном из звеньев которой заметны антропоморфные детали. Иными словами, Гварини распространяет антропоморфный мотив (в имитационном переложении) на всю композицию (включая интерьер), утверждая тем самым ее образную целостность (рис. 35 е).

В том же кирпичном исполнении в 1666 г. Гварини строит в Турине палаццо Академии наук (Palazzo dell'Accademia della Scienze) — монументальное здание, по масштабу и облику напоминающее палаццо маньеризма с типичной для него многословностью. Фактически здесь полностью девальвируется стена как основа для тематических, а тем более архитектурных, фантазий. Сложно артикулированный рисунок наличников не оставляет свободных простенков. Кладка становится декором, а декор принимает вид стеновой кладки (рис. 36 а, б).

Тематический материал ярусов, поначалу воспринимаемый как произвольное нагромождение разнохарактерных деталей, на самом деле представляет продуманный до мелочей вертикальный ряд контрапостов. В этой композиции нет пластической волны (противопоставления «изнутри — снаружи») и ритмично пульсирующего ряда, столь

привычного для барочной манеры изложения. Фасад Академии — особая плоскостная разновидность структурного принципа (многократный повтор трехъярусной вертикальной полифонической ячейки). Его можно воспринять и как условный тектонический каркас, утративший свое назначение. Если искать музыкальную аналогию, эта непрерывная ткань, образованная повтором сложной полифонической фигуры, подобна моторности тематических разработок в полифонической музыкальной форме. Гварини явно экспериментирует со структурным принципом, примеряет и проверяет его пригодность для фасадной плоскости. По контрасту с фасадом фигуративный контрапост в интерьере разворачивается в разноплановых пространственных комбинациях (галерея Нобилей, лестницы и т.д.) (рис. 36 в, г).

Замок Раккониджи (Castello di Racconigi), 1669—1670 (диалогическая пространственная структура ансамбля) несколько выпадает из жанрового и тематического поля Гварини, хотя композиционный почерк все тот же.

План можно трактовать различно (вариантно): либо прямоугольник с разноглубокими курдонерами и сложной пластикой лестниц по главной оси ансамбля, либо прямоугольник с приставленными по углам бастиянами-ризалитами и теми же лестницами. Во всяком случае в обеих интерпретациях нервом композиции является нарочитый контраст прямоугольных статических объемов с эффектной пластической волной лестниц (рис. 37).

Гварини делает несколько эскизов лестниц и вариантов привязки здания к генплану, намеченному Ленотром. И в каждом подключает парковое пространство к замку, остроумно имитируя его композиционную тему. Для этого он раздвигает (рассредотачивает) подобные бастиянам замка четыре небольших объема (тоже четырехчастной структуры) и размещает между ними по поперечной оси большие экседры (новые пластические акценты, аналогичные пластике лестниц). В итоге все окружающее пространство воспринимается как диалогическое противопоставление композиционной теме замка. Причем в одном из вариантов генплана улавливается имитация плана замка в окружающих его дворах, партерах, бассейнах и пр. (по продольной оси ансамбля, возможно, по замыслу Ленотра, перед замком устроены партеры, воспринимаемые как реплика на барочный абрис лестниц, и еще дальше от дворца — циркульный бассейн, поддержанный малыми бассейнами в экседрах). В другом варианте Гварини замыкает весь ансамбль преувеличенно большой экседрой, намекая тем самым на возможность его дальнейшего распространения в пространстве.

Таким образом и в понимании барочного ансамбля появляется важное новшество — полифоническое развитие структурированного пространства, которого не было в ансамблевых композициях предшественников (Дж. делла Порта, Бернини, Пьетро да Кортона, К. Фонтана...).

Язык Гварини в системе барочного полифонизма

Структурно-архитектурные модели математических идей и теологических представлений о мироздании

Отношение историков к Гварини не было однозначным и постоянным. Современников он, как правило, озадачивал и удивлял. Затем, в периоды пресыщения барочными формами, его либо забывали, либо относились как к курьезу, парадоксальному и даже скандальному финалу барочной манеры, т.е. как к неизбежной патологии.

В последние десятилетия XX в. он вновь оказался в центре внимания, и на этот раз в нем увидели прародителя новой фазы (второй волны) европейского барокко. Каждое произведение Гварини, написанные трактаты, отдельные документы и высказывания, научные и теологические изыскания и сама экстраординарная личность художника сделали предметом всестороннего изучения и обсуждения.

Первое, на что было обращено внимание, — непривычность, странность форм и преувеличенная декоративность. В результате появились атрибутивного свойства характеристики (как уже было с Микеланджело), по которым узнавался индивидуальный почерк, ассоциирующийся с целым рядом введенных в барочный обиход изобретенных им форм, с необычным их использованием и предельно экспрессивным пространством. Такого рода характеристики языка приводятся в обстоятельной работе Марио Пассанти (Mario Passanti) «Поэтика Гварини». Пассанти отмечает автономность элементов структуры (по-видимому имеется в виду структурность пространства), взаимопроникновение пространств, однородность и даже аморфность как следствие той же структуризации. В большей части композиций Гварини часты трансформативные превращения одной структуры в другую. Пассанти предполагает особый смысл в создании вариантов структур из однородных элементов. Если сравнивать с ренессансной моделью художественного пространства, в пространстве Гварини отмечается тенденция к расширению (экспансивность). Кроме того, Пассанти указывает на сцепление форм, имея в виду наслоения арок, сдвиги,

выворачивание антаблементов в капелле Синдоне и искусно разработанную геометрию связей. Особенно существенны выводы о пристрастном восприятии пространства и нарочитом симулятивном освобождении от тяжести.

К этому перечню особенностей языка следует добавить вариационность форм и пространств и то, что Пассанти называет «свободными пропорциями», которые либо расширяют, либо спрессовывают пространство интерьера, приверженность символическому, знаковому выражению и привнесение в архитектурный образ геометрических моделей отвлеченных философских и математических понятий. В итоге все это языковое многообразие служит программному конструированию т.н. «магической Вселенной». Наверное можно было бы привести и какие-то другие черты стиля Гварини, не увиденные Пассанти. Он и другие исследователи Гварини проникательно подмечают и подробно описывают особенности архитектурного языка, но не дают им композиционно-закономерного объяснения. На самом деле почти все они — результат строгой стилиевой селекции, продиктованной полифоническим мышлением автора, т.е. это не только и не столько индивидуальный почерк Гварини, сколько новая концептуальная версия барочного стиля в целом. Язык Гварини и его манера компоновать представляют собой целенаправленное усовершенствование палитры архитектурно-изобразительного полифонизма. И именно с позиций полифонизма становятся понятны смысл и назначение всего того, что принято относить на счет экстравагантной самобытности. Собственно говоря, идея универсального языка возникла из желания и даже необходимости образно отразить усложнившуюся и драматически обострившуюся духовную атмосферу. Прежде существовавшие полифонические формы не отвечали этой сложности.

Гварини пишет трактаты не только для того, чтобы привести в систему накопленный опыт и подвести итог стилиевой эволюции.

Его трактат «Гражданская архитектура» можно сравнить с трактатом Витрувия. В обоих случаях — программно расширительное понимание общественной функции архитектуры, уверенность в ее способности образно выражать мировоззрение, аккумулировать знания и претворять идеи, ставить и решать задачи, казалось бы, не имеющие отношения к строительной деятельности.

Различие в том, что Витрувий и его ученые комментаторы обстоятельно и систематизированно излагают предмет, цели, задачи и средства выразительности, казалось бы, стилистически нейтрально (хотя, по сути, это теория ордерно-текто-

нического принципа), а Гварини, уточняя и расширяя этот круг профессиональных вопросов, предлагает философскую концепцию, подразумевающую полифонизм барокко в целом. Более того, концепция Гварини претендует на выражение в художественных образах мировоззренческих проблем, на образное «доказательство» возможности преодоления или исправления («снятия») духовного нестроения.

Теософская концепция архитектуры и идея «согласительного» подхода к противоположностям — «Placita Philosophica» Г. Гварини

*«Время — подвижная форма вечности»
(из сочинений Платона)*

Собственно и сам барочный полифонизм можно рассматривать как художественный феномен, вызванный к жизни неосознанной потребностью восстановления духовной гармонии в ситуации, грозящей распадом сознания и нестроением, под которым подразумевается в данном случае конфликт рационального мышления и веры.

Гварини называет свою философию «согласительной» (Placita Philosophica), подвергая тем самым сомнению продуктивность безальтернативного и бескомпромиссного рационального мышления. Т.е. он не отрицает возможности и правомерности создания на этой основе художественных ценностей, но подозревает их недостаточность для выражения религиозного мироощущения.

При желании в феномене «согласительности» можно увидеть попытку философского оправдания новой выразительности (принципа контрапоста и полифонической образности). В теологическом смысле неслучаен взятый в качестве основополагающего положения его философии образ «Пьеты победоносной», торжествующей (Pieta triomfante) — мотива вечной жизни, заключенного в промыслительно-спасительном значении Страстей Господних. Остро переживая усугубляющееся расхождение новых научных знаний с догматами веры и понимая исключительную важность восстановления духовной гармонии, Гварини видит необходимость выхода за пределы чисто философского рассуждения. Уникально соединяя в себе многообразные научные познания и горячую веру монаха, он начинает искать полезные для «согласительности» решения одновременно в обеих областях, переводя на язык архитектурных образов философские, теологические, научные представления и тут же демонстрируя

композицией их согласованность, что в значительной мере обусловлено полифонизмом его художественного метода.

Гварини не просто в курсе последних достижений науки и трудов богословов — он выступает как профессиональный их интерпретатор, компетентный критик и теоретик, сознающий необходимость «согласительного» осмысления и систематизации разнородного материала науки, богословия, философии. Как художник, он ищет образное воплощение гармонии, выстроенной в духе согласительности.

В этой связи обращает на себя внимание его заинтересованность в т.н. «мнимой видимости», рационально не объясняющей форму, но оправдывающей ее существование. Гварини предпринимает рискованный, но, по его убеждению, единственно продуктивный в ситуации противостояния веры и знания эксперимент художественно-образного «снятия» мировоззренческого конфликта эпохи. Эта экстравагантная и для теории, и для практики гармонизация удивительно активна, действительна, почти агрессивна. Ее полифонизм и нерегламентируемая образность программно императивны. Термин «воинствующая архитектура» неслучаен. Творимые им художественные образы и теологическая мысль призваны убеждать и увлекать.

Контрреформация сразу же разглядела и оценила миссионерский пафос его искусства.

Программный замысел предельно действенной («воинствующей») архитектуры с емкой памятью — «Memoria e architettura»

Введенное исследователями понятие «театра Гварини» не совсем уместно при обсуждении вопросов литургического содержания, но вместе с тем довольно точно передает примирительный синтез воздействия (в смысле преодоления и очищения) его архитектуры, аналогичный известному из античной эстетики состоянию катарсиса.

Максимализм Гварини (масштаб и широта задач, которые он ставит перед архитектурой, непременно мировоззренческий уровень рассмотрения любых проблем и само намерение вместить в художественную образность науку, искусство, философию, теологию) заставляет вспомнить еще более претенциозное намерение Ф. Бэкона систематизировать все научные знания своего времени. Этот опыт не был удачным, но оказался заразительным.

Очень интересную систематизацию т.н. «Геософии» Гварини, в которой он пытался интегрировать и композиционно-геометрически интерпретировать многие науки, искусство, философские понятия, открытия астрономии — и все это в русле «Grande macchina dell'architettura» — проделал Марчелло Фаджиоло.

Вполне возможно, что так и несостоявшаяся бэконовская систематизация вдохновила Гварини испробовать иной способ решения аналогичной задачи. Примечательно, что уже Бэкон, в своей попытке выявления истинных законов объективной действительности, отводил значительную роль афористическому познанию, интуитивно ощущая недостаточность строго научного знания для постижения истины. Парадоксальность его позиции в какой-то степени перекликается с оригинальной **контрастно-дополнительной методологией** познания Гварини, нацеленной на сближение и согласование разобщенных мировосприятий — научного, теологического и художественного*.

В том же смысле знаменательны настойчивые вторжения Галилея в сферу художественного творчества и мистический пантеизм Дж. Бруно**.

Волевая целеустремленность Гварини и интеграционный пафос его творчества проявились и в концепции «воинствующей архитектуры». Его образному мышлению оказались полезными теории Декарта (о причинах движения планет) и законы движения планет, вычисленные Кеплером. Гварини активно подключает многие открытия и научные теории своего времени к построению собственной модели гармоничной Вселенной. Возможно, именно изучение работ Кеплера натолкнуло на мысль провести систематизацию геометрических форм (куб, тетраэдр, октаэдр, икосаэдр...) и попытаться на ее основе сформулировать некоторые структурные положения т.н. геософии (рис. 38 а).

Трудно предположить, что монах-теотинец Гварини мог сочувствовать социально-утопическим идеям доминиканского монаха Т. Кампанеллы (1568—1639), но попытка последнего примирить на основании изучения природы мистицизм с рационализмом могла быть близка и понятна взглядам Гварини.

* Имеется в виду неоконченная главная работа основоположника научного метода и автора «Новой Атлантиды» Ф. Бэкона — «Великое восстановление наук» (1561—1626).

** В контексте научно-теологических представлений Гварини скандал с публикациями работ Дж. Бруно, имевший для того трагические последствия, — скорее результат обоюдного непонимания и нетерпимости, поскольку отождествление Бога со Вселенной и трактовка мистического процесса как излучения Бога (эманации, по выражению Спинозы) не обязательно означало вероотступничество.

Математическое образное мышление — математическая «температура» архитектурного языка. Стереометрия на службе контрапоста

Связь архитектуры с математикой не всегда очевидна, но действительна, хотя иногда создается впечатление, что математика вообще не участвует в стилевых процессах (маньеризм, романтизм...). Вместе с тем эта связь подтверждается более многочисленными фактами реального математического пропорционирования в других стилях и авторитетными свидетельствами теории о его полезности любому творчеству. Чаще всего отмечается роль математических закономерностей в гармонизации формы. Об этом пространно рассуждает Витрувий (теория пропорционирования, математическая подоплека музыкальных ладов и архитектурных ордеров).

Самое категоричное суждение по этому поводу принадлежит Лейбницу: «Архитектура — духовная деятельность, бессознательно оперирующая числами». Б. Виппер удачно уточняет эти взаимоотношения — «Математика нужна архитектору для того, чтобы научить его думать математически: архитектор получает от математических дисциплин... бессознательный способ мышления»*.

В случае Гварини приходится говорить об архитектурном взгляде на математику, а не о математическом подходе к архитектуре.

В структурировании архитектурного пространства («пульсирующая барочная волна») некоторые исследователи усматривают образное предвосхищение вариационного исчисления Л. Эйлера (1707—1783),** а в т.н. его «архитектурной космологии» — образно-символическое переложение (прочтение) законов движения открытых Кеплером (1571—1630) планет.

И в том, и в другом случае Гварини-математик уточняет пространственное бытие полифонического стиля (барочной «вариации на тему гармонии»). В своем роде совершенно уникальна попытка идеографического (с использованием планиметрии, геометрии и теологической символики) согласования геоцентрической птолемеевой модели с гелиоцентрической системой Н. Коперника (1473—1543). Гварини наполняет свой геометрический образ многими смыслами и предлагает различать качественные и количественные уровни,

* Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. — М.: Изобразительное искусство, 1985. — С. 219.

** Попытка осмысления математического наследия Гварини предпринята в работе Francesco Giacomo Tricomi (материалы уже упоминавшейся конференции в Турине).

без чего по внутренней логике «согласительной философии» (ее можно отнести к т.н. рациональной теологии) сближение научной и мистической картин мироздания мало реально и структурно невыразимо.

Ряд введенных Гварини в архитектурный обиход форм заимствованы из областей, не имеющих прямого отношения к традиционному архитектурному формообразованию (геометрическое моделирование математических понятий, теорем, астрономических наблюдений и законов движения планет, пространственные образы философских идей, теологических толкований христианской догматики). Самое замечательное, что весь этот эклектизм форм и идей продуктивно дополняет привычную архитектурную лексику и легко вписывается в стилистику полифонизма.

Пространственно-тектонический «бином» в новой редакции полифонизма

Атектонизм, структурный образ преодоления тяжести. Затухающий полифонический ряд, вариационная «зенитная перспектива»

Структурная версия барочного пространства Гварини еще дальше от пространства Возрождения, чем пространство Бернини, Борромини, Тинторетто... Одновременно в его произведениях прочитывается принципиальное несогласие с Ренессансом и вносятся существенные поправки в архитектурные стереотипы Возрождения.

Атектонизм барокко кажется фальшью, не вписывается в пространство линейной перспективы. Это вовсе не означает, что отрицается ордерность как таковая или перестают работать перспективные представления о пространстве. Напротив, Гварини широко использует классическую образность, воплощающую тектоническое правдоподобие, вплоть до прямого заимствования схем Брунеллески, Браманте, Леонардо, не говоря уже о принципиально близком ему наследии Микеланджело и его последователей. Его отношение к тектонизму продиктовано появлением новой приоритетной выразительности — уточнением пространственного мироощущения барокко. Если можно так сказать, он отводит тектонической закономерности роль ортодоксального оппонента, с которым можно и нужно полемизировать.

В трактате «Гражданская архитектура» приводятся чертежи ордера, который должен соответствовать идее тотального барочного пространства (полифонического или диалогического). Все его формы целенаправленно «искажены», точнее, приведены в соответствие этой идее — винтообразный

ствол колонны, спиралевидные каннелюры, криволинейный антаблемент, «выдавленный фриз», «отредактированная» капитель, листья которой намеренно сочетаются в контрапосты — они не столько растут, сколько спорят друг с другом. На другом чертеже изображены ворота (La porta del Po). Тематическим материалом служит классический тосканский ордер безупречных пропорций и сама трехчастная схема ворот тоже традиционна. Но разработка этого материала безжалостно умаляет архитектурно-выразительность. Тон задает пространственно-пластическая напряженность ордерных форм по правилу контрапоста (рис. 38 б–г).

Поэтика Гварини

Язык барочных символов, метафор и идеографического моделирования

Выразительная и необычная лексика Гварини заставляет историков постоянно решать задачу прочтения его образов. На нее, как на конкретное раскрытие программного тезиса о реформировании («универсализации») архитектурного языка, всегда обращается особое внимание. Кроме того это почерк мастера и самобытная индивидуальная особенность его речи. Но как понять эту речь и ее особенность?

Необычные формы обретают свое художественное бытие, когда могут быть прочитаны в структуре архитектурного образа (у Гварини обычно полифонически выраженного). Только в этом случае геометрические модели, условно-изобразительные формы и идеографические знаки наполняются смыслом. Эта включенность новой лексики, геометрии и идеографии в полифоническую структуру художественного образа наиболее органична в капелле Синдоне, в ц. Сан Лоренцо и ансамбле замка Раккониджи. В проектах из «Гражданской архитектуры» Гварини больше занят формально-технологическими вопросами новой выразительности. Здесь он отрабатывает технику полифонического сцепления частей, тематического монтажа фрагментов, диалогического структурирования пространства и прочее. И только уже имея формально усовершенствованную лексику, сделав ее полноценным художественным языком, приступает к претворению программно задуманной и казавшейся современникам маловероятной идеи «тотальной архитектуры» (Architettura Totale), которой доступно и сильно все.

Говоря о специфике архитектурного языка и содержании архитектурных образов, Б. Виппер, вопреки распространенному мнению, настаивает

на том, что «архитектура — изобразительное искусство», в том смысле, что у нее есть своя натура*. В подтверждение он ссылается на мнение средневековых философов, различавших два облика природы: «*natura naturans*» (созидающая природа) и «*natura naturata*» (созданная сочетанием созидаемых явлений). Живопись имеет дело с уже созданной натурой, архитектура сама создает свою натуру, наглядно воплощая нечто, не имеющее наглядной формы. В этом смысле Виппер видит различие архитектуры с живописью и скульптурой еще и в том, что в последних преобладают образы, тогда как в архитектуре господствуют идеи**. Правда, тут же оговаривается, что отрицать ее образность все же неправильно. И далее поясняет, что же изображает архитектура на примере готического стиля. (Заметим, что разбор готической «изобразительности» очень уместен в случае барокко, т.к. оба стиля полифонической природы, а все отступления от конструктивной правды в готике работают на общую образно-символическую «изобразительность»).

Идея готического храма — «мистическое слияние с Богом» — всегда предполагает исповедальную открытость души для Богообщения. В обоих полифонических стилях обильная символика, метафоры и вообще повсеместная знаковость форм знаменательна; и там, и тут архитектура прибегает к средствам, способствующим раскрытию мистической составляющей Духовного мира. У Витрувия, эстетизирующего математику, широко понимающего идейный диапазон архитектуры и возможности ее языка, еще упоминается репрезентативность — понятие довольно неопределенное, изначально присущее искусству архитектуры, но не менее свойственное полифоническому стилю.

Метаморфизм Микеланджело был унаследован немногими его единомышленниками. Если что-то и угадывается у полифонистов зрелого стиля, то чаще в деталях и уж никак в построении образа. Но у Гварини он столь же программный и очевиден, как и у самого Микеланджело. В ряде случаев — это антропоморфные гротески (рис. 39).

Новизна подхода Гварини к вопросам значения форм заключается в том, что он щедро нагружает архитектурные формы смыслами и идеями, ранее до него считавшимися для них непосильными, даже противопоказанными. Вполне возможно, что изучение работ Кеплера (о законах движения планет) натолкнуло на идею гармонизации тел и форм (куба, цилиндра, шара, конуса, пирамиды...

квадрата, круга; многоугольника,... тетраэдра, октаэдра...), которую он пробует превратить в теорию универсальной пространственной гармонии (ее можно также представить и как стилевую гармонизацию). Для этих разработок показателен целенаправленный поиск плавных и незаметных переходов кубов в многогранники, ротонд в странные купольные завершения, образованные поворотами многоугольников или смещением криволинейных фигур по мере их восхождения.

Не разделяя и не обособляя пространственную геометрию (планиметрию, стереометрию...), философские, научные и теологические представления, Гварини выстраивает оригинальный художественно-мировоззренческий Космос, в котором, решая проблему гармонизации полифонической структуры пространства, надеется разрешить или, по крайней мере, показать возможность его гармонизации и тем заставить других поверить в эстетическую ценность мироощущения пространственной сопричастности. В работе, названной «*Schemata nel Guarini*» («Схематизм Гварини»), известный исследователь его творчества Эудженио Батиста с большой пронизательностью реконструирует генезис уникальной философской системы Гварини, привлекая многие, вероятно известные ему, идеографические схемы, знаковую геометрическую символику, научные и богословские модели мироздания, и в ряде случаев остроумно связывает их с геометрией формообразования. Многие из этих источников вполне правдоподобны. Однако в целом такого рода объяснения навряд ли можно считать адекватными реальному творческому процессу (рис. 40 а—и).

В капелле Синдоне теологические представления и сакральные символы изобретательно соединяются с планетарными геометрическими моделями. В этом при желании можно увидеть предвосхищение кантовского экстрема (масштабной и смысловой бесконечности «нравственного закона внутри нас и звездного неба над головой»). Марчелло Фаджиоло в своей работе приводит многие схематические аналогии (рис. 40 кл).

Именно для перевода отвлеченных понятий в пространственные образы Гварини обращается к планиметрии и стереометрии, давая тем самым новое направление развитию этих дисциплин. Анализ проектов из «Гражданской архитектуры» позволяет предположить, что главная цель формального (языкового) поиска Гварини — нахождение пластики и артикулированного пространства, ассоциативно соответствующих отвлеченным понятиям и идеям, занимающим умы и сердца его современников. Но это не все — найденные им формы, геометрические модели планетарно-астроно-

* Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. — М.: Искусство, 1985. — С. 217.

** Виппер Б.Р. Там же. — С. 217.

мических процессов, математических и философских понятий (бесконечности, безначальности, вечного движения, спонтанной целесообразности Вселенной и т.д.) наполняются мистическим смыслом откровений христианства.

Из такого рода семантических связей рождается оригинальная «формула» формального сближения геометрии, философии и астрономии, названная «геософией».

Совместимость и однородность микро- и макрокосмоса — типично барочная идея, о которой пишут многие исследователи стиля. В контексте архитектурной философии Гварини ей даже придумано специальное обозначение — «космические или космологические вершины Гварини». На этой идентичности планируется примирение новых научных знаний о явлениях физического мира с богословскими представлениями о его креационном возникновении. В придуманной Гварини «научно-религиозной» модели мироздания учитываются и принимаются в расчет многие добытые астрономами и натуралистами в эпоху великих географических открытий факты и сведения, подтверждающие планетарный статус Земли, и возникающие на этом основании философско-религиозные представления.

Но самое замечательное, что переводя все в художественные, полифонически построенные образы, Гварини лишает своих исследователей и критиков права заниматься научным дешифрированием своих архитектурных форм в отрыве от полифонической манеры их восприятия.

Его модель примирения опыта веры и разума единственно убедительна в контексте полифонического мироощущения.

Непрерывность полифонического ряда

«Перехлест» (взаимопроникновение) пространственных ячеек, вариантность направлений имитации, артикулированность структуры

Многое из теоретического наследия Гварини явно перерастает запросы собственно барочного стиля. Ряд идей и мыслей как будто высказаны впрок. Логика их развития выводит на проблемы, с которыми архитектуре предстоит вплотную столкнуться много позже.

Характерное для языка Гварини «сплетение или взаимопроникновение» зрительных образов из разновременных и разнородных источников в соответствии с его «согласительной архитектурной философией» обусловлено секретным механизмом памяти, имеющим «космическое устройство», т.е. данным свыше*. Эта особая, непримет-

но совершаемая трансформация образов есть форма бытия «архитектурной памяти». И таким способом архитектурная история тотально включается в творческий процесс, органически (естественно) осуществляя непрерывность культуры в ходе стилиевой эволюции.

Как уже было сказано, некоторые исследователи усматривают в вариационной структуризации пространства образное предвосхищение вариационного исчисления Эйлера, а в «архитектурной космологии» (соотнесение форм и структуры пространства с научными представлениями о строении Вселенной) — образно-символическую интерпретацию законов Кеплера. Полного и удовлетворительного подтверждения таких аналогий, по-видимому, быть не может. Вместе с тем, факты ассоциативного художественного предвосхищения научных открытий не так уж редки в истории. К тому же разносторонность познаний и многогранность дарования Гварини представляют благоприятную почву для смелых прозрений и предвидений самого неожиданного свойства. Что стоит, к примеру, та же «согласительная философия» (*Placita Philosophica*), по смыслу перекликающаяся с характерными положениями диалектики Гегеля, но, в отличие от нее, представляющая продукт своеобразной композиционной эстетизации методологии и теории.

«Драматическая светотень»

Светотень, традиционное средство архитектурной выразительности, используется Гварини специфически. В барочной композиции она обычно усугубляет пластическое «звучание» контрапоста и тем самым работает на полифоническую манеру. Светотень Гварини можно уподобить светотени Рембрандта. Она либо драматизирует художественное пространство и сам образ, либо создает интригующую атмосферу ирреального бытия, т.н. «магическую Вселенную» Гварини (наглядно представленное согласие естественных законов и мистических образов). Причем для его художественного мышления более ценна видимость, даже «фальшивая видимость», чем настоящий вид, ясно объясняющий форму («*monstra falsa absolute dicinon possunt*»). По той же причине более привлекательна и действенна аллегория, символ, метафора, знак, а не форма-первоисточник. Иными словами, светотень Гварини — одно из средств полифонической гармонизации, помогающее пере-

* М. Фаджиоло приводит в этой связи помещенные в сочинениях Гварини логические геометрические и астрономические схемы (из Евклидовой «Небесной математики» и «Согласительной философии»).

плетению реального и нереального, правдоподобного и неправдоподобного. По мнению Аристотеля, на которого постоянно ориентировалась мысль барокко, «...в поэзии предпочтительнее правдоподобная невозможность, чем неправдоподобная возможность»*.

Научные открытия, новые знания и идеи — неожиданно приоткрывшаяся современникам бесконечность Вселенной, представление о времени как подвижной форме бесконечности и изменении как признаке жизненности... — все сенсационные для современников Гварини прозрения поверяются в его искусстве религиозным чувством и осмысливаются в контексте теологического опыта.

Эта напряженная духовная работа, борение с соблазнами неоплатонизма, поиск истины и ее верного атрибута — гармонии, опять-таки сближают с Микеланджело. Различие же, наверное, в том, что Микеланджело не ценит и не считает нужным теоретически оправдывать свое искусство, а для Гварини рефлексия не менее значима, чем само произведение.

Эстетическая ситуация

Контрапост художественных предпочтений

Эстетические представления современников Гварини неоднородны и носят полемический, если не сказать конфронтационный, характер. Это время формирования эстетики уже оппозиционного барочному пониманию искусства, его назначению и самой художественной форме.

Вскоре же после смерти Гварини громко заявляет о себе характерное литературное объединение, т.н. «Аркадия», основатели которого поклялись вести борьбу с барочным направлением в изобразительном искусстве и литературе. Книга Гравина «Поэтический разум», предвосхищающая в ряде положений теорию Буало во Франции, содержала призывы к обузданию фантазии, к преобразованию поэтического языка (к его очищению и строгости, подчинению художественной выразительности рассудку). По смыслу — это секуляризованная эстетика рационального мышления, сознательно противопоставляющая себя проторенессансной и традиционной для Средневековья эстетизации религии.

Вообще-то говоря взаимоотношение барокко с нарождающимся классицизмом никогда не было только конфронтационным. Бернини без усилий принял и оценил Пуссена. А сам Пуссен не считал нужным перечеркивать опыт барочных мастеров. Стремясь к иной, явно небарочной гармонии, он во

многих случаях сознательно вводит в композицию контрапосты («Ринальдо и Армида», «Танкред и Эрминия», «Вакханалии», «Похищение сабинянок», «Моисей, иссекающий воду из скалы»...).

Теоретическим фундаментом новой, антибарочной эстетики стала работа Джамбаттиста Вико (1668—1744) «Основания новой науки об общей природе наций» (1725—1730). Гете назвал Вико праотцем европейской эстетической мысли, имея в виду появившиеся после него работы Гегеля, Гердера, Винкельмана..., т.е. рациональную эстетику философских школ, рожденных откровенно секуляризованным мировоззрением.

Согласно концепции Вико, история развития человечества, которую он рассматривает заведомо гносеологически, представляет собой повторяющиеся циклы: эпоха богов, которой соответствует мифология; эпоха героев — героический эпос; эпоха людей, рождающая рациональную философию как обобщение предшествующего познавательного опыта. В какой-то мере эта схема предполагает этапы эволюции эстетических представлений и обрисовывает историю духовного мира, в котором должно быть место и барочной эпохе, но сам подход носит явно прогрессивистский характер, а уже одно это исключает из поля зрения идеологическую и эстетическую проблематику барокко с ее теологическими и метафизическими предпочтениями и поиском согласия науки и религии.

Значительно ближе барочной эстетике театрализованное мироощущение Пьетро Метастазіо (1698—1782), многие сочинения которого (драмы, балеты, оперы) дали импульс новой волне барочного полифонизма, проявившегося в театральных декорациях Бибиена, Валериани и в романтических фантазиях Пиранези.

Гварини в ретроспективе стиля

Завершающая фаза первой волны барокко

У истоков и в заключительной фазе изобразительного полифонизма итальянского барокко — две крайне экспрессивные (харизматические), наделенные огромной художественной волей фигуры — Микеланджело и Г. Гварини. К ним особенно подходит гумилевское понятие пассионарной личности. Оба художника, поражающие мощью дарования и самобытностью, выразили языком полифонизма драматические коллизии духовного мира яркой и противоречивой эпохи. Причем различие вклада и их роли в эволюции стиля обусловлены как раз особенностями дарования каждого. Микеланджело — гениальный реформатор интуитивного типа, заявивший барочное художест-

* Аристотель. Поэтика, 25, 1460 в.

венное мироощущение в главных искусствах: в скульптуре, живописи, архитектуре, поэзии. Это естественно и объяснимо для момента становления новой художественной манеры.

Уже в произведениях Бернини и Борромини Г. Вёльфлин видит симптомы перерастания в рококо. При таком взгляде на архитектуру Высокого барокко Гварини не воспринимается как барочный мастер. Композиционный анализ, напротив, никакой «измены» барокко не подтверждает. Желание отнести Гварини к другому стилю — следствие неточности и композиционной неконкретности самого определения барочной манеры. В то же время Гварини действительно так необычен и радикален в своих нововведениях, что некоторым исследователям проще установить сходство его произведений с готикой или искусством ислама, чем с работами непосредственных предшественников.

Понятие «Поздний барокко» справедливо только в хронологическом смысле, хотя в истории искусства, как уже было сказано, оно подразумевает инерционную фазу. Как будто бы все найдено, все идеи высказаны и возможности стиля исчерпаны. Остается только возможность преувеличений и рафинированной декоративности, в которых видят спасение от усталости и пресыщения.

В случае Гварини все наоборот. Перепевы и утрирование традиционных для барокко приемов — всего лишь видимость застоя. В силу привычки новый художественный метод продолжают рядить в старые одежды. Приходится пользоваться тем, что есть в настоящий момент готового, и «выжимать» из заимствованных форм больше, чем в них заложено.

Что же на самом деле стоит за преувеличением и экстравагантностью формы? В чем согласен и в чем не согласен Гварини со своими предшественниками?

В сравнении с Бернини и Борромини, не оставившими теоретических объяснений, Гварини — прирожденный теоретик и философствующий архитектор. Он пишет трактаты о структуре и форме, о фортификации, создает свою знаменитую серию проектов, входящих в трактат «Гражданская архитектура», много занимается пропорциями, геометрией, перспективой, создает особую науку о сечениях и суммирует собственные архитектурно-философские идеи в оригинальную концепцию «геософии».

Барокко привычно ассоциируется с интуитивным, не обремененным правилами творчеством. В нем особенно ценят игру фантазии, умение поражать и свободу, граничащую с «произволом». Композиционный анализ опровергает и это распространенное заблуждение. Но в сравнении с Гварини, сделавшим математику, философию и геометрию

эффективным инструментом творчества, все предшествующие мастера барокко — типичные интуитивисты.

Знаменательно сходство интересов гениального французского математика Блеза Паскаля и Г. Гварини. Оба и почти одновременно увлеченно изучали геометрию сечений и вели математические расчеты сложных кривых (известная работа Паскаля о циклоидных кривых и упомянутая попытка Гварини создать особую науку о сечениях), у обоих строго-математическое мышление совмещалось с крайне мистическими взглядами.

Для понимания пространства Гварини контрапост не обязателен. Иногда он есть, но большей частью его перекрывает другая композиционная система. Она навязчиво прослеживается на разрезах и в планах. Почти во всех проектах из трактата «Гражданская архитектура» и в сохранившихся постройках пространство расчленено на своеобразные ячейки, но границы этого расчленения неопределенны и подвижны. Стремясь к целостному и определенному восприятию формы, глаз следует линиям плана и плафона, но завершение происходит уже на «чужой» территории, в другой пространственной ячейке. Этот перехлест и взаимопроникновение форм и образуют характерную, пульсирующую структуру пространства. Оно математически и геометрически организовано таким образом, что каждая часть (ячейка) и индивидуальна, и аналогична другим, а кроме того все принадлежит целому. Замечательно, что эта же структура выстраивает и архитектурный образ сооружения (*рис. 40 м*).

В своих знаменитых структурных перекрытиях (типа восточного дорбази) Гварини создает этим новым, тектонически оправданным приемом уже знакомый зрительный образ пульсирующего пространства. Но это не прежнее членораздельное (артикулированное) противопоставление форм и пространств, а нечто напоминающее непрерывный поток еле уловимых переходов и превращений, напоминающий барочные многофигурные плафоны А. Поццо, Бибиена и П. да Кортона.

Новые особенности почерка заметны уже в первой большой работе Гварини — в проекте ц. Санта Мариа делла Дивина Проввиденца (1656–1659). Еще более отчетлива структурность его архитектурного мышления в последующих работах: в проектах церквей для Мессины, Парижа, Ниццы и Турина, вошедших в трактат «Гражданская архитектура», и в осуществленных проектах (капелла Санта Синдоне и ц. Сан Лоренцо в Турине).

Мышление Гварини принципиально структурно и, что довольно неожиданно для барокко, всегда предполагает архитектурный прототип. В многочисленных проектах из «Гражданской архи-

тектуры» центральное место отводится разрезам. Пристрастие к ним Гварини тоже не случайно. Разрез — наиболее выразительный способ показа структурных особенностей композиции.

К придуманным им купольным структурам (капелла Санта Синдоне и ц. Сан Лоренцо в Турине) менее всего применимо понятие ордера. Хотя в других случаях (проекты церквей Сан Филиппо Нери или Сан Гаетана) отход от ордерного мышления не так очевиден. В первый момент обилие ордерных форм (целые связки колонн, принимающих через нервюры нагрузку сводов) может ввести в заблуждение. На самом деле колонны, арки и купольные своды имеют всего лишь «лексическую» значимость в композиции. Сам архитектурный принцип раскрыт в структуре, которая образована несколькими сводчатыми ячейками, составляющими нерасторжимое целое.

При всей своей оригинальности архитектурный структурализм Гварини возникает не на пустом месте.

Прежний контрапост пространств (диалогическое пространство интерьеров того же Борромини) уже заключал в себе возможность структурного мышления. Но для перехода на новый уровень нужно было отказаться от привычки видеть архитектуру исключительно в ордерном или, точнее, каркасно-ордерном выражении. Борромини остановился именно здесь, у черты, за которой стояло открытие.

Гварини находит новые средства архитектурной выразительности за пределами привычных ордерных представлений. Традиционные для ордерного мышления темы (колоннада, аркада, стена) уже не играют решающей роли в композиции. Показ архитектурной идеи поручен структуре, «работающей» иначе, чем классические ордерные конструкции. Вариационно-структурный метод как бы умаляет их привычный смысл.

Примечательно, что структурные купола Гварини представляют своеобразный аналог центрической перспективы (с точкой схода в зените), применяемой барочными живописцами-плафонистами. Иными словами, контрапост в контексте структурной тектоники Гварини вполне уживается с перспективным построением пространства.

Искусство Гварини завершает Высокий барокко не только хронологически, но и по существу, как наиболее полное и бескомпромиссное воплощение стиля, но одновременно задает новое направление развитию полифонизма. Принцип контрапоста на этой стадии приходит в крайнее

противоречие с архитектуроникой в ее ордерном истолковании. В попытках Борромини создать новый, «объемный ордер» из противопоставления пространств — слишком много условности и натяжек. Образно говоря, в контексте барочного мышления ордерной тектонике отводится роль оппонента, провоцирующего интригу в интересах соперника.

Аналогична роль ренессансной перспективы по отношению к художественному пространству барокко. Открыв его новые свойства (диалогичность, пульсирующий характер развития, импровизационность и динамичность), и Бернини, и Борромини еще не видят возможности связать их с прежними тектоническими представлениями, например, с изобразительной тектоникой Возрождения. Структурализм Гварини дает новый поворот композиционному мышлению. Ему удастся восстановить в правах идею архитектуроники и подтвердить ее обязательную взаимосвязь с художественной концепцией пространства. Не отменяя барочных принципов, он возвращается к истокам стиля и без колебаний пересматривает композиционные решения предшественников (Брунеллески, Микеланджело, Борромини...). В этом смысле Гварини естественно, выразительно и самобытно завершает композиционный эксперимент мастеров Высокого барокко. Термин «Поздний барокко» надо понимать не как увядание и упадок, а как зрелый возраст стиля, в котором приходит понимание его законов и смыслов (пора рефлексии).

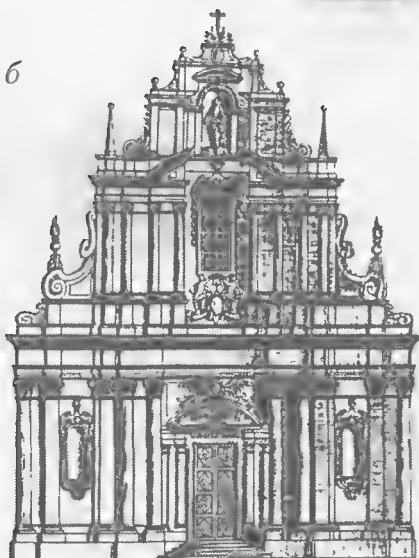
Реформаторская деятельность Гварини знаменует фазу теоретической рефлексии стиля. Как проектирующий теоретик, он всецело связывает свои теоретические построения с архитектурой, по его мнению, способной синтезировать опыт других искусств. При этом необходимо обратить внимание на то, что многие его стиливые особенности (структура пространства, вариационные ряды, комбинаторика ордерных форм и т.д.) были найдены и композиционно апробированы именно в его творчестве. Особенность дарования заставляет сосредоточиться на философских вопросах архитектуры. Этот крен не совсем привычен и не типичен для барокко, но Гварини появляется, когда накоплен опыт работы в стиле, есть потребность его осмысления, и проделывает ту работу, к которой более всего склонен.

Последний этап эволюции уже европейского полифонизма связан с архитектурными школами немецкого, русского и испанского барокко, а его высшие достижения принадлежат XVIII в.

a



б



a



в

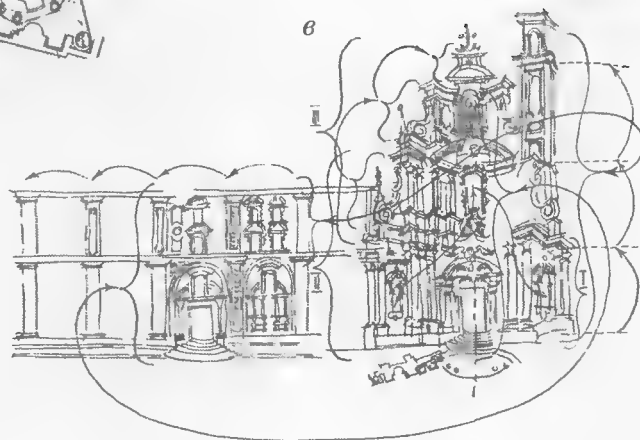


Рис. 22. Гварино Гварини. Церковь dell Annunziata («Благовещения») монастыря Театинцев. Мессина. С 1660:
a — гравюра монастырского корпуса и церкви; *б* — чертеж фасада и фрагмент плана;
в — анализ композиции фасада

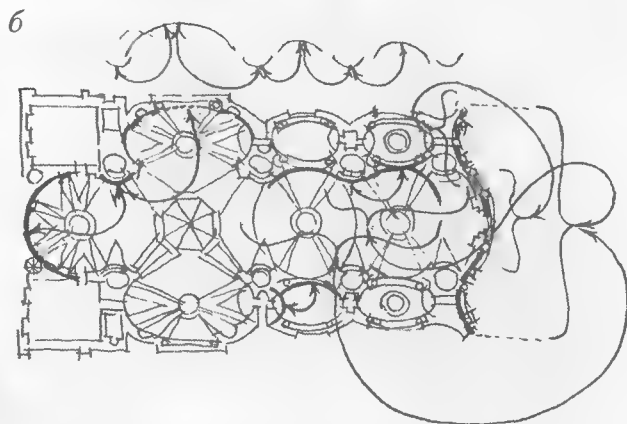
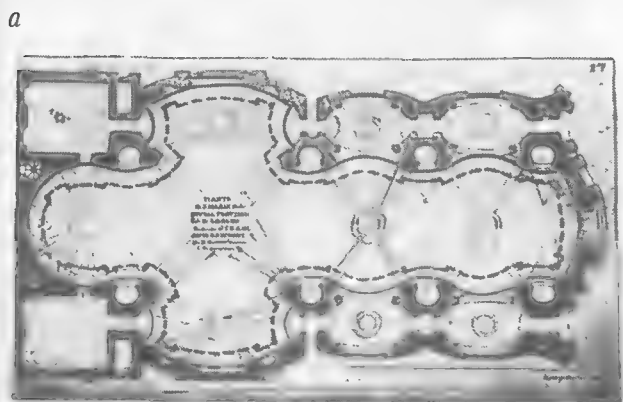
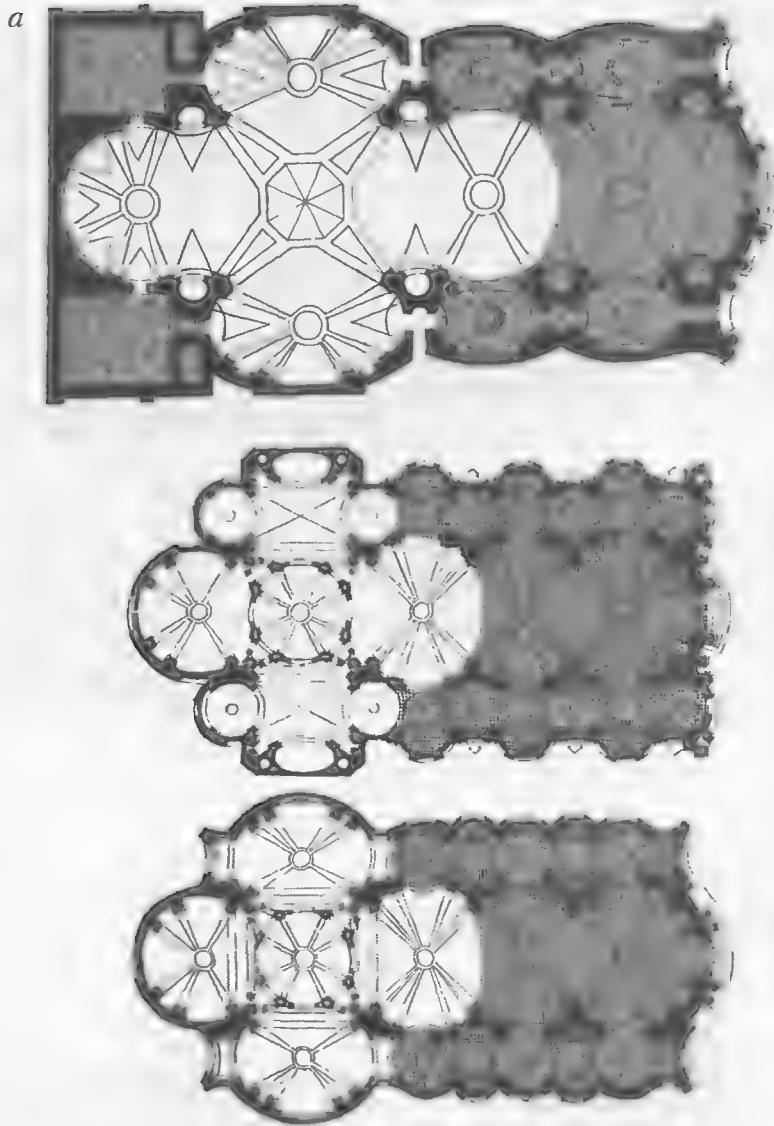
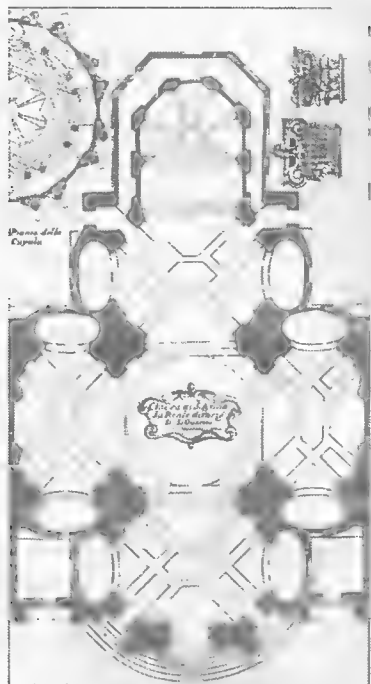


Рис. 23. Гварино Гварини. Проект церкви S. Maria della Divina Provvidenza («Провидения»). Лиссабон. 1686:
a — варианты планов из трактата «Гражданская архитектура»; *б* — анализ композиции

a



б



в



г

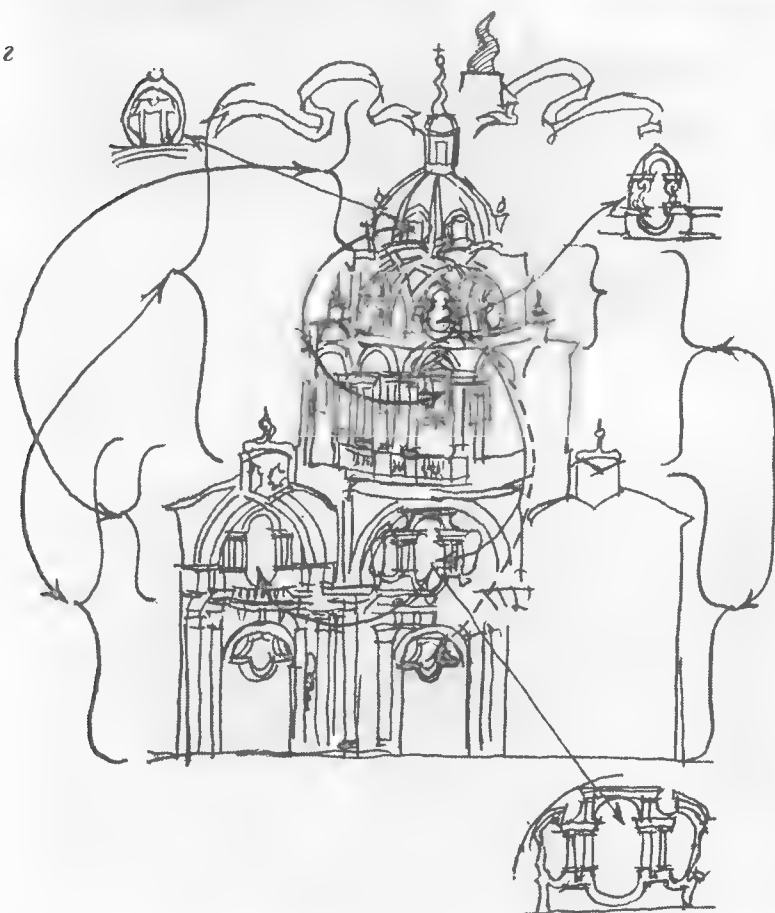


Рис. 24. Гварино Гварини. Проект церкви S. Anna Reale для Парижа из трактата «Гражданская архитектура». 1662: а — план; б — фасад; в — разрез; г — композиционный анализ интерьера

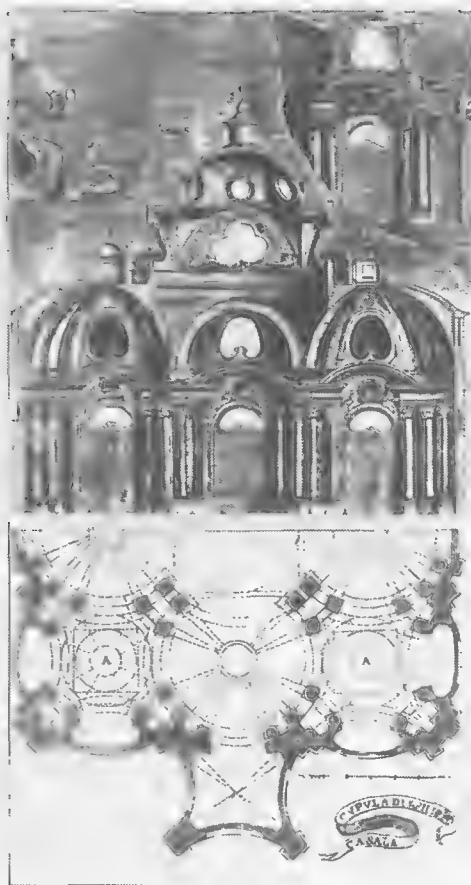


Рис. 25. Гварино Гварини. Проект церкви Casale S. Filippo Neri из трактата «Гражданская архитектура». План и продольный разрез секции

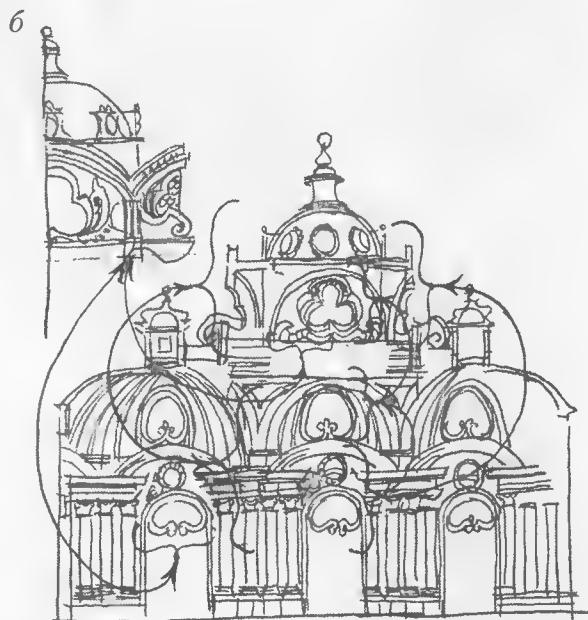
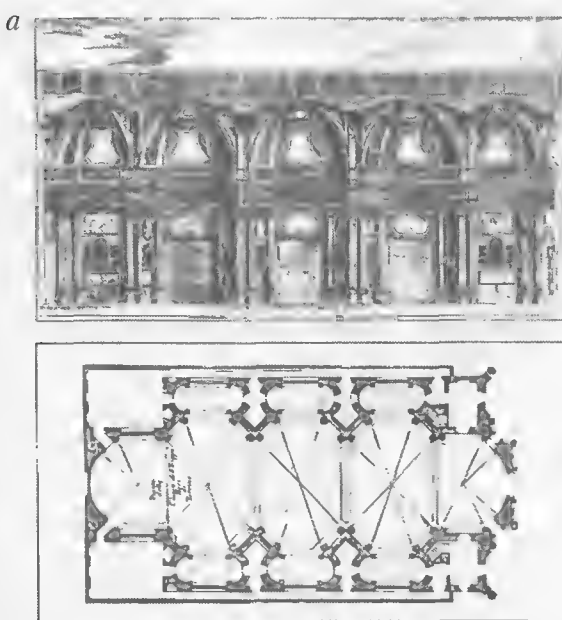


Рис. 26. Гварино Гварини. Проект церкви S. Filippo Neri для Турина:
а — вариант плана секции и разрез; б — анализ композиции интерьера

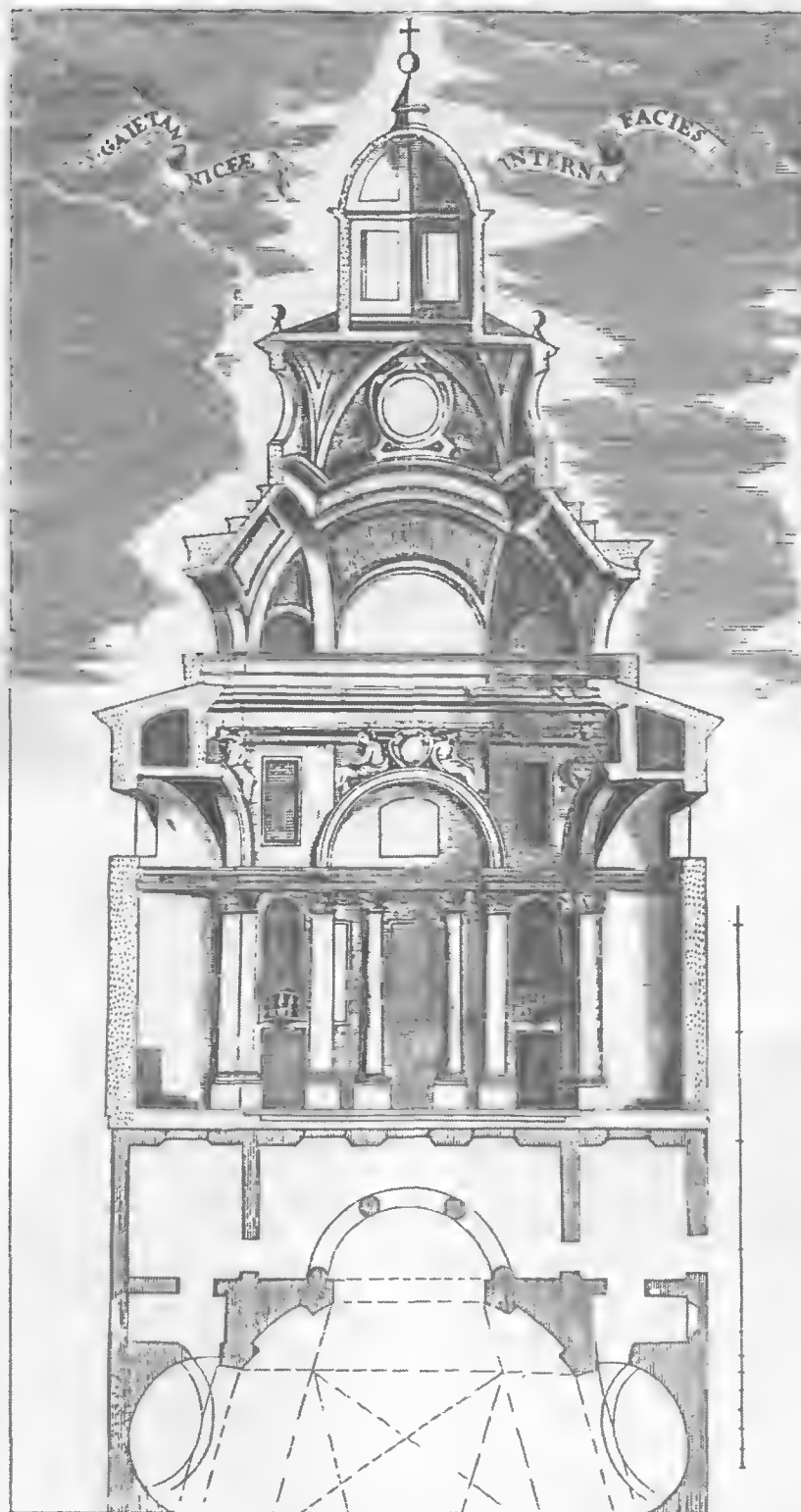


Рис. 27. Гварино Гварини. Проект церкви S. Gaetano в Нице. Из трактата «Гражданская архитектура». План, разрез

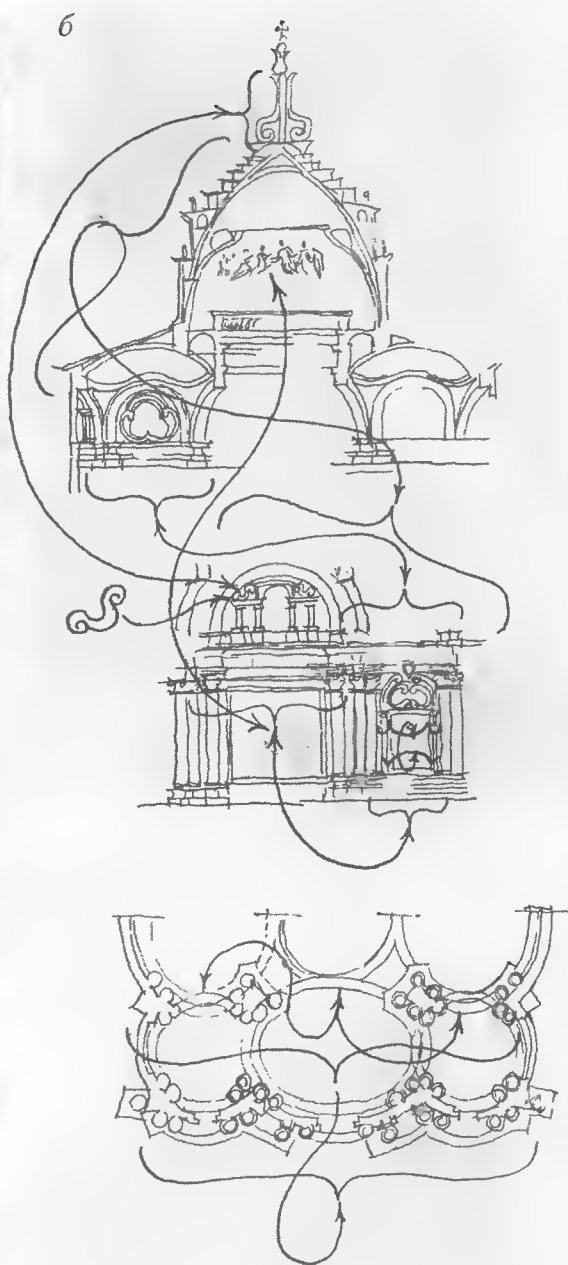
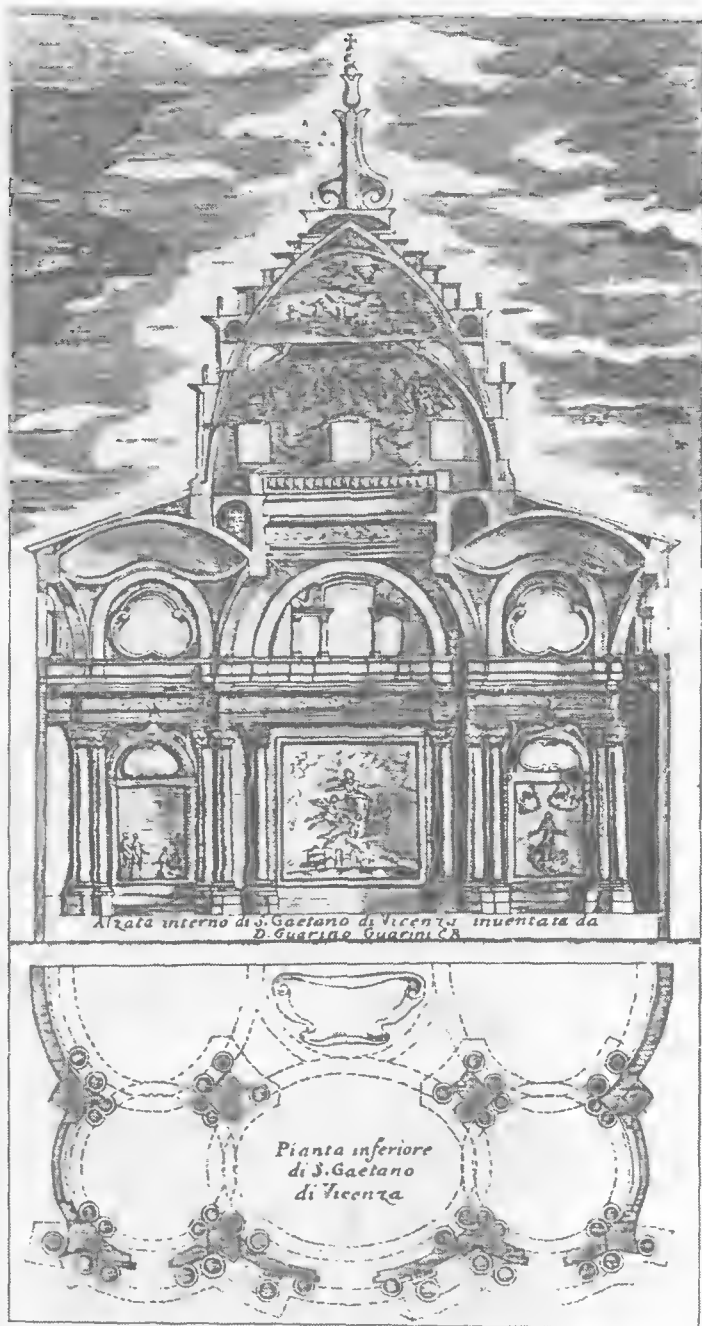


Рис. 28. Гварино Гварини. Проект церкви S. Gaetano в Виченце. Из трактата «Гражданская архитектура»:
а — план и разрез; б — композиционный анализ



Рис. 29. Гварино Гварини. Проект церкви Padri Somashi в Мессине, с 1660. Из трактата «Гражданская архитектура»: а — план, фасад; б — анализ композиции фасада

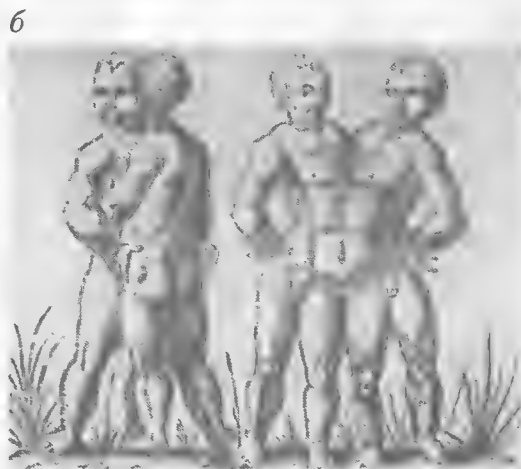
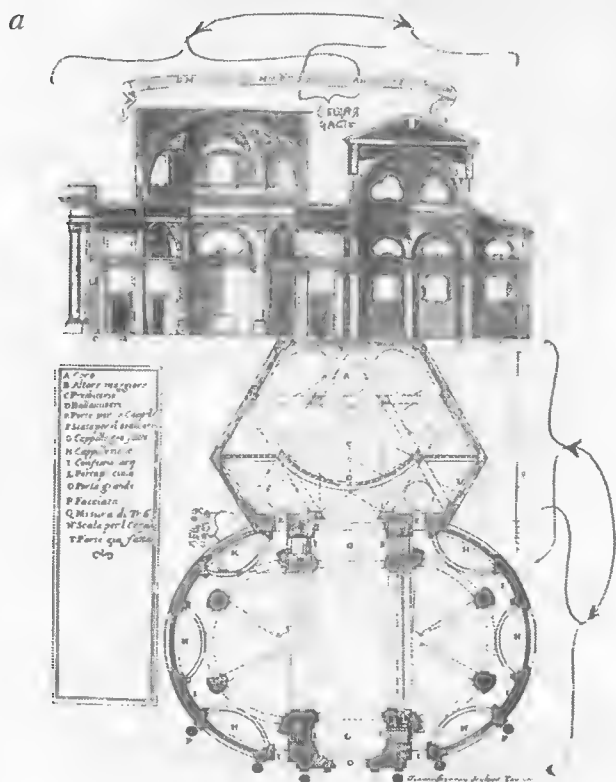
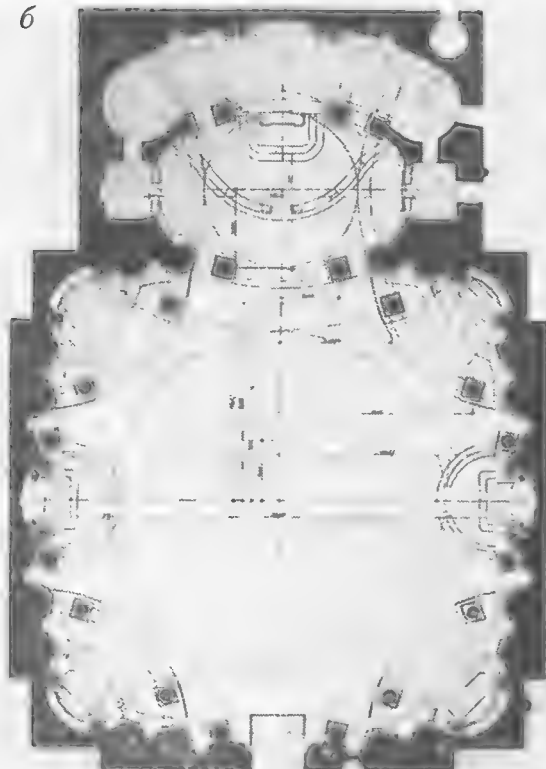


Рис. 30. Гварино Гварини. Проект Santuario della Consolata для Турина. 1686. Из трактата «Гражданская архитектура»: а — план, продольный разрез; б — природные монстры (сросшиеся организмы). Из трактата F. Liceti. 1616

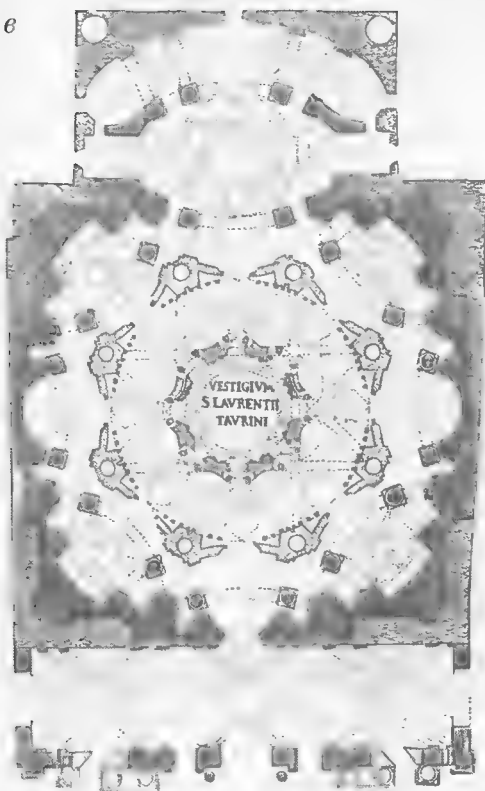
a



б



в



г

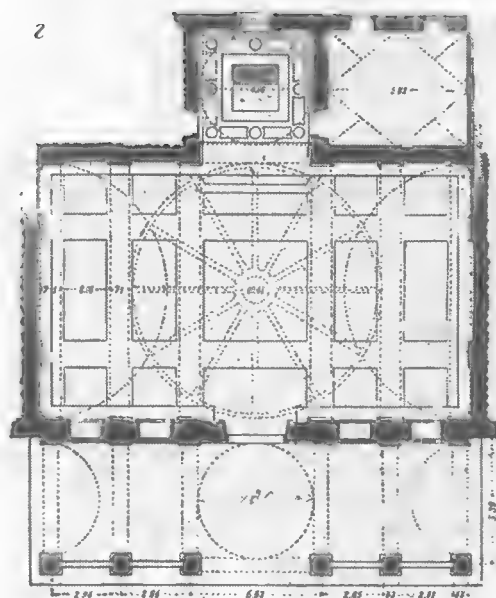
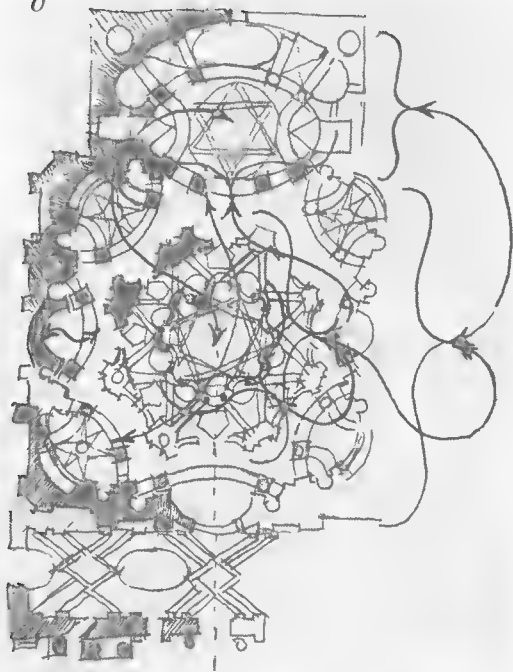
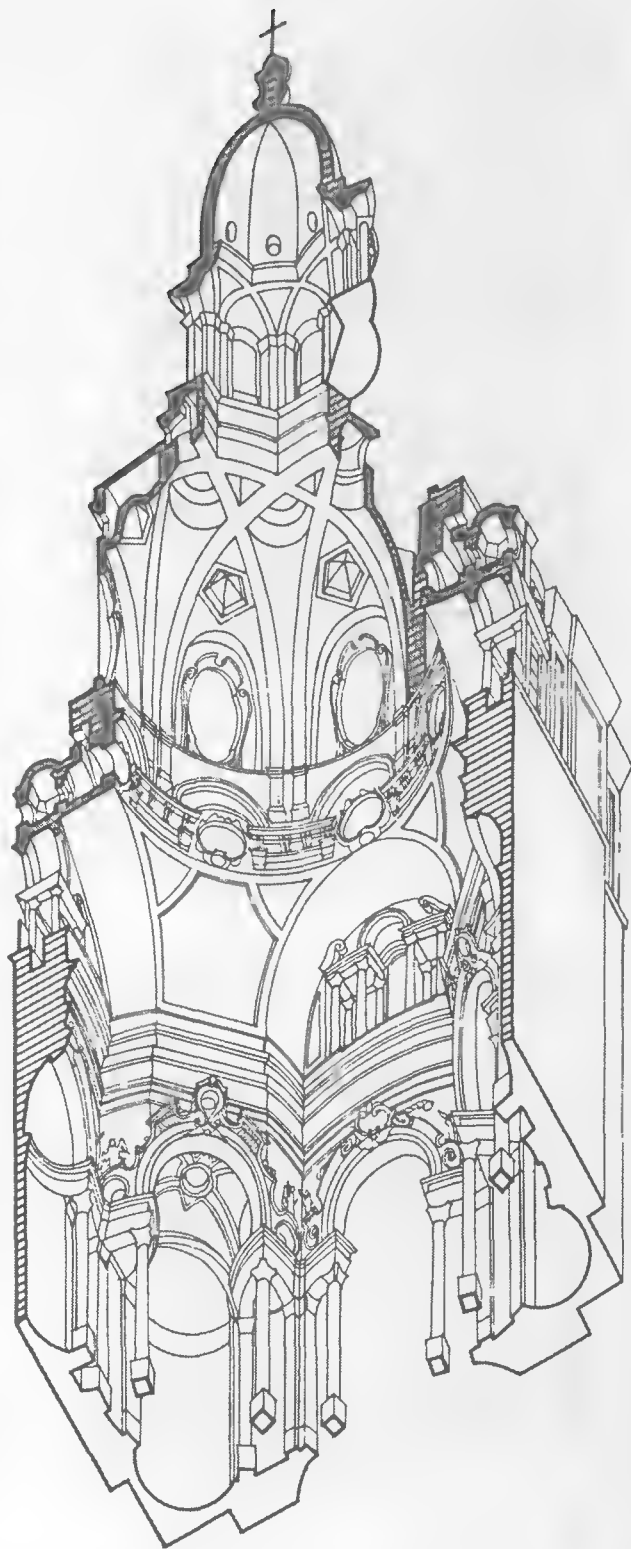


Рис. 31. Гварино Гварини. Церковь Сан Лоренцо (Chiesa di San Lorenzo). Турин. 1668—1687:
а — общий вид; б, в — планы церкви Сан Лоренцо; г — план капеллы Палаци Ф. Брунеллески

д



жс



е

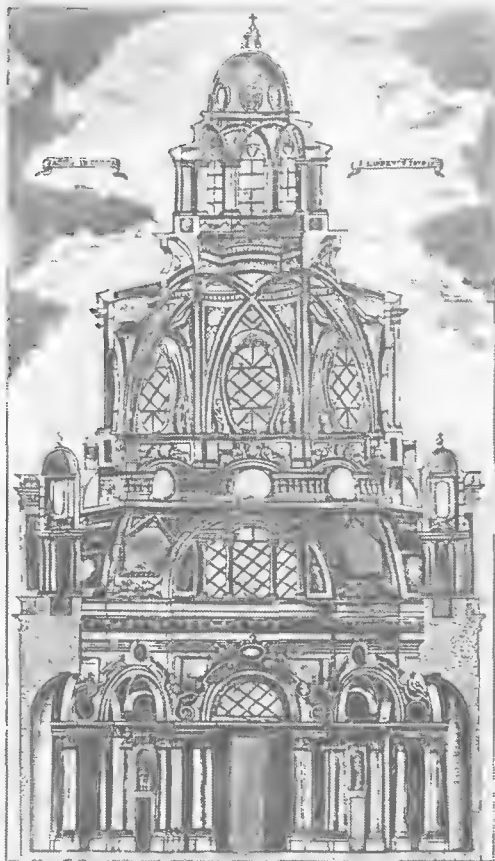
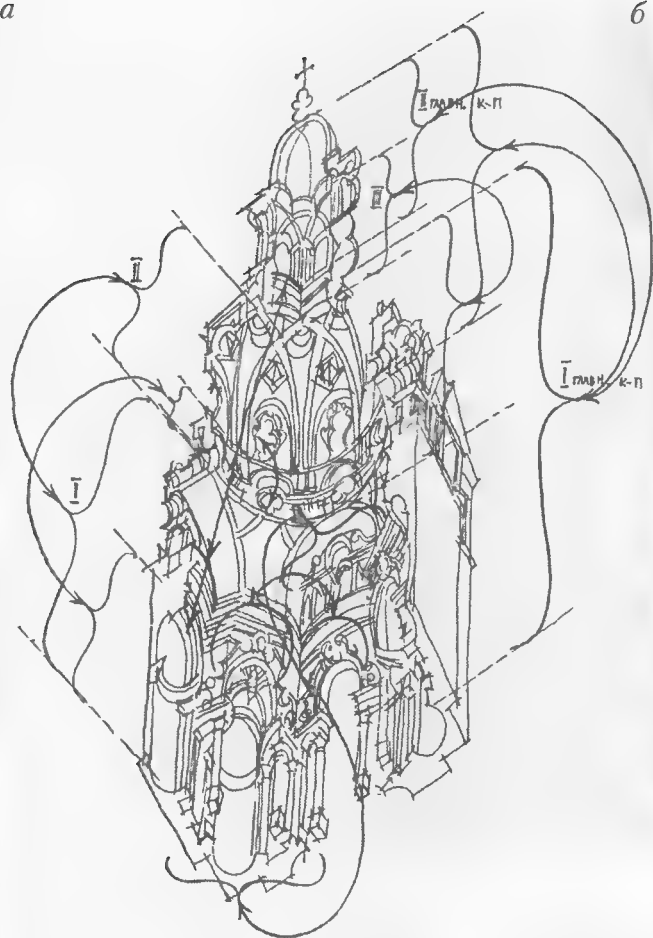


Рис. 31. Гварино Гварини. Церковь Сан Лоренцо (Chiesa di San Lorenzo). Турин. 1668—1687:
 д — анализ плана; е — разрез собора. Из трактата «Гражданская архитектура»;
 жс — аксонометрия интерьера собора

a



б



в

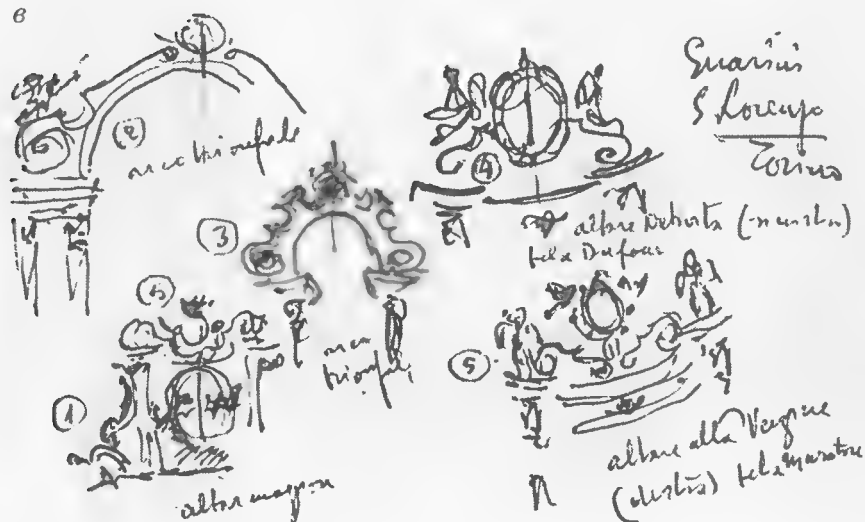


Рис. 32. Гварино Гварини. Церковь Сан Лоренцо (Chiesa di San Lorenzo). Турин. 1668—1687:
а — композиционный анализ интерьера собора; б — вид купола в интерьере; в — рисунки Гварини к декору

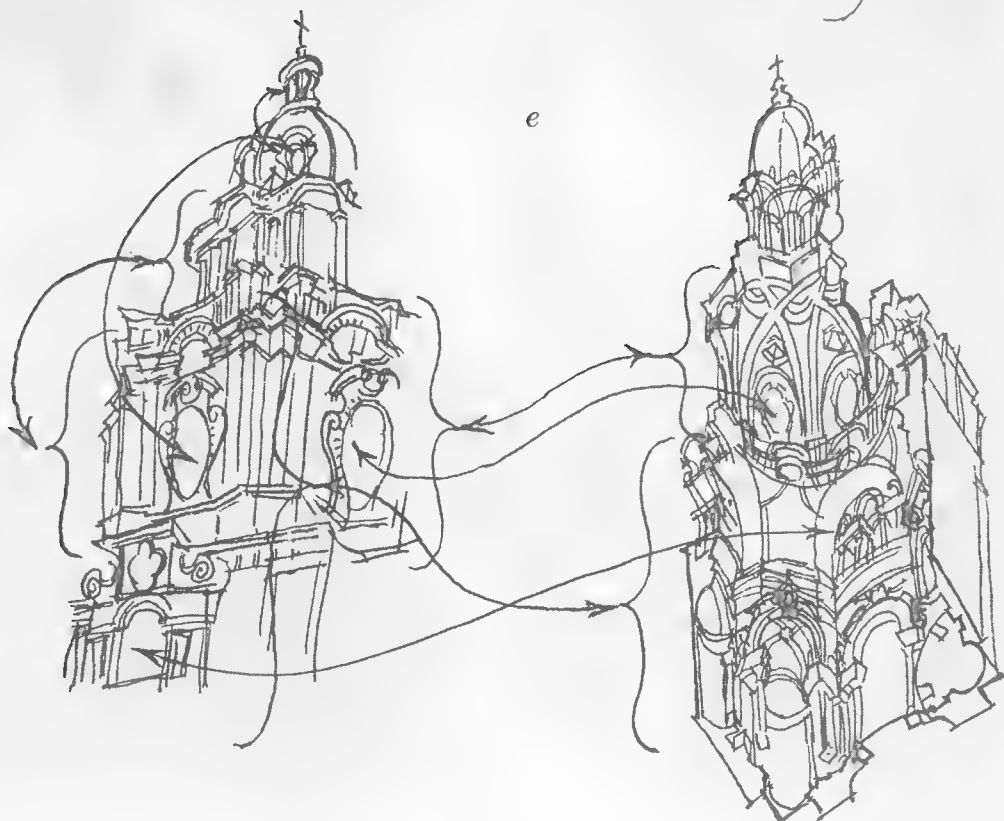
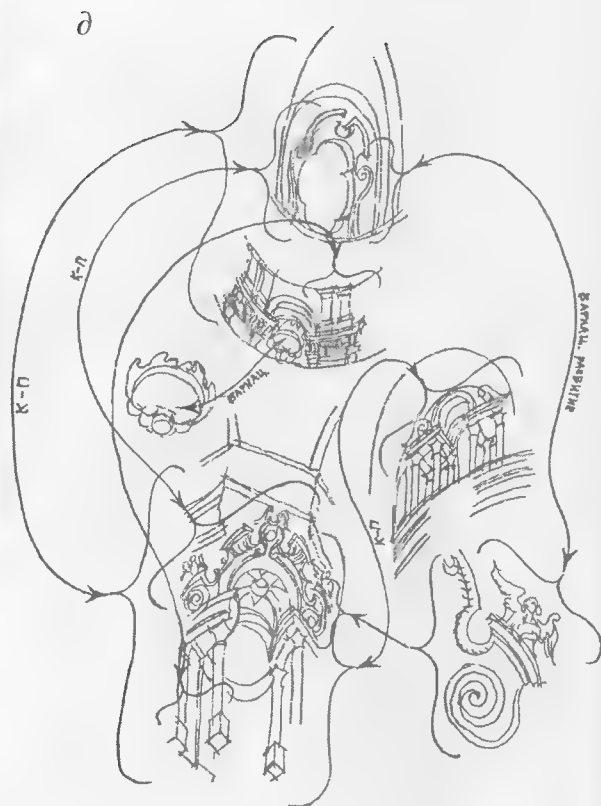


Рис. 32. Гварино Гварини. Церковь Сан Лоренцо (Chiesa di San Lorenzo). Турин. 1668–1687:
 з — фрагмент капеллы; д — композиционный анализ интерьера собора;
 е — сопоставление деталей фасада и интерьера (к-п деталей)

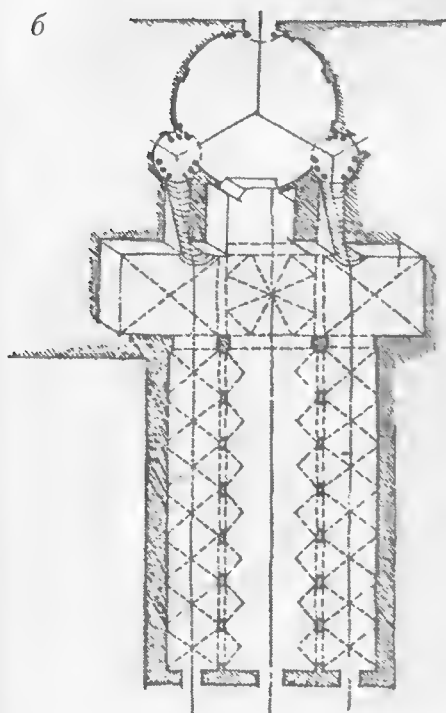
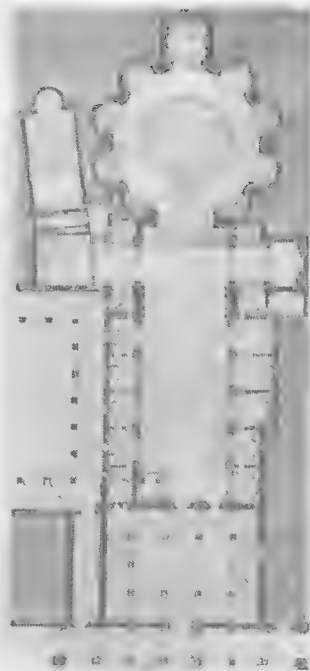
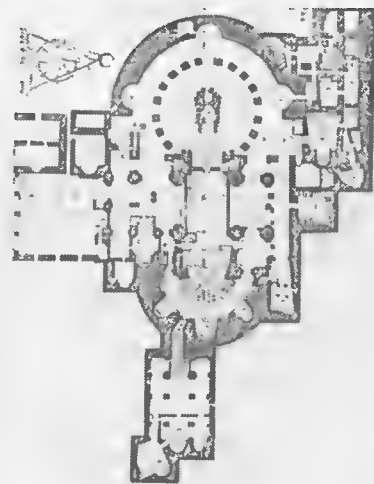
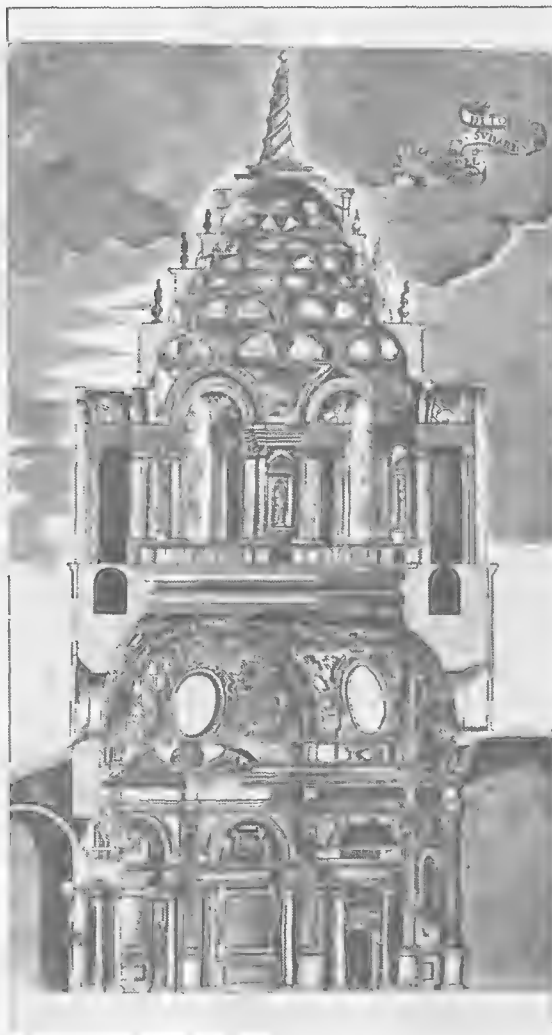
a*б**в**г*

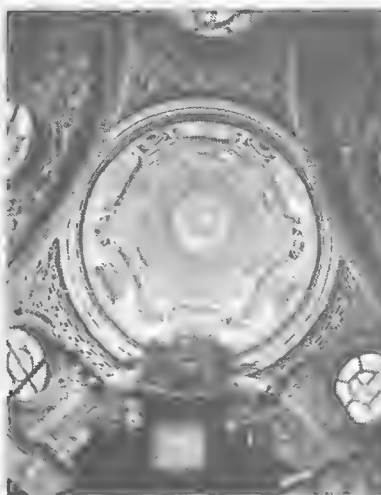
Рис. 33. Гварино Гварини. Капелла Santa Sindone собора. Турин. 1668—1694: *a* — наружный вид, завершение купола; *б* — схема плана собора и капеллы Санта Синдоне. Сравнение с планами: *в* — собора Annunziata во Флоренции; *г* — собора Гроба Господня в Иерусалиме



д



е



ж



Рис. 33. Гварино Гварини. Капелла Santa Sindone церкви Сан Лоренцо. Турин. 1668—1694:
д — варианты разреза церкви Сан Лоренцо; е — вид купола и подпружных арок снизу; ж — план капеллы

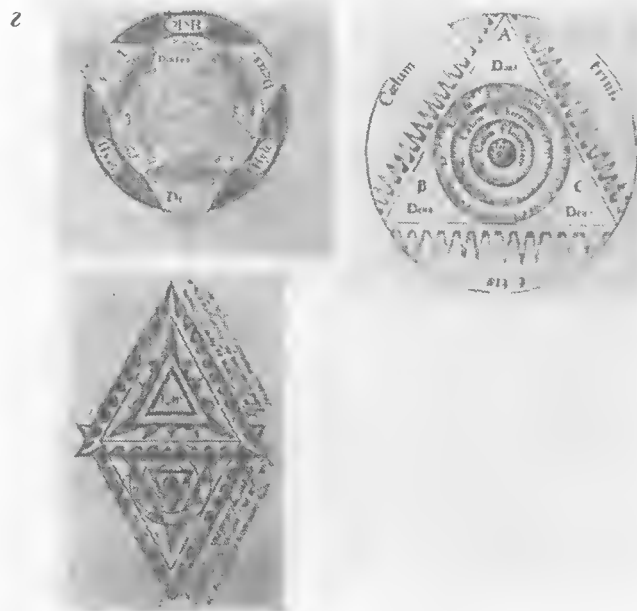
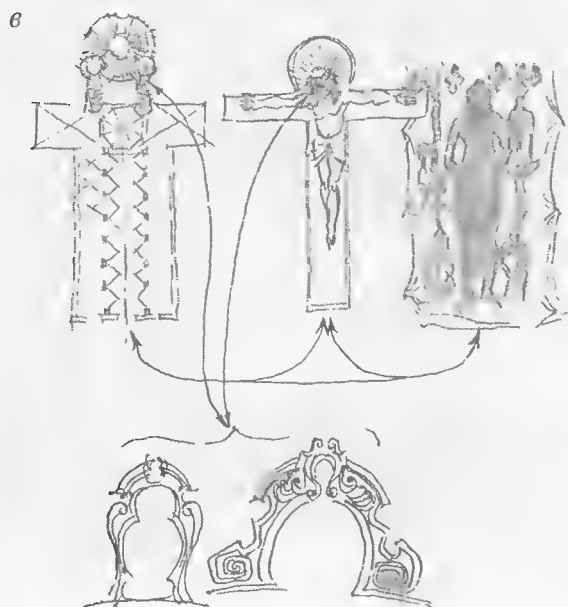
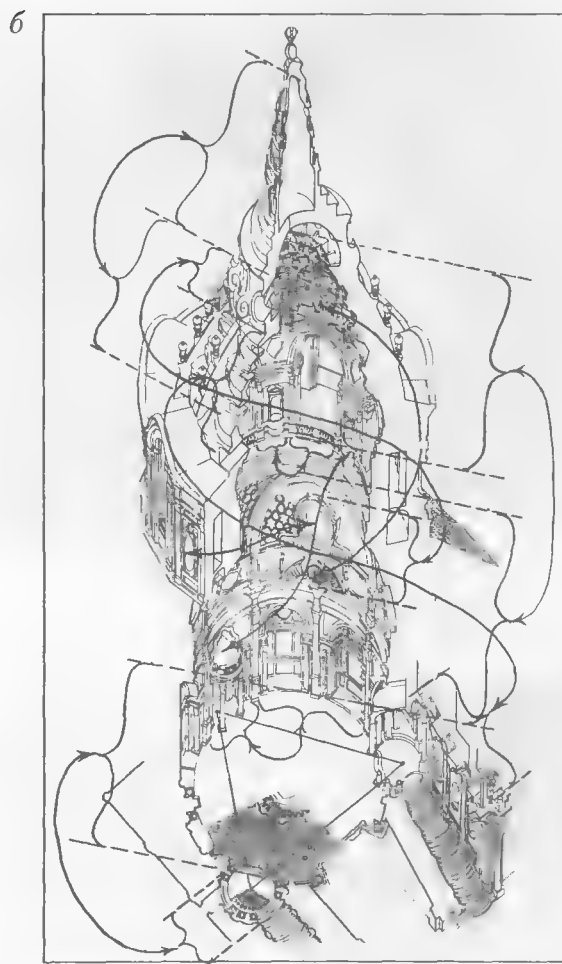
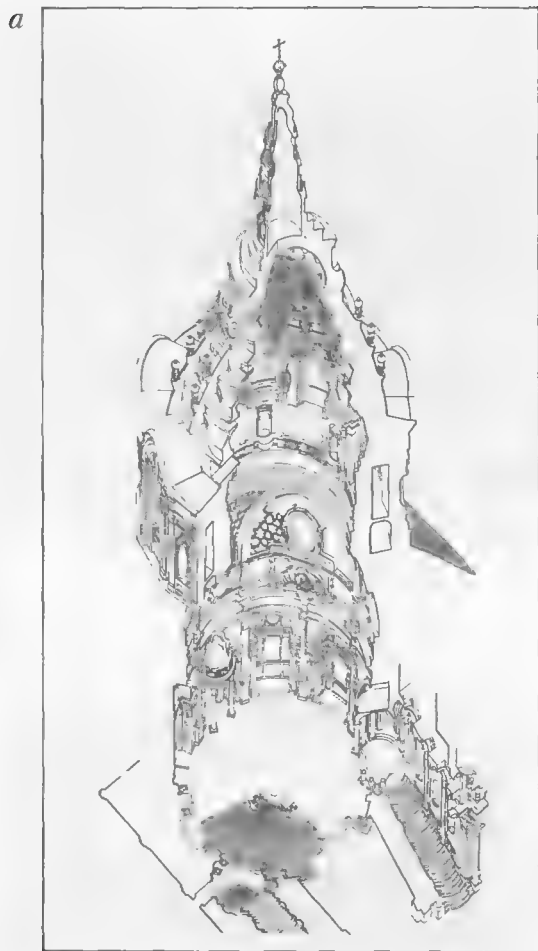
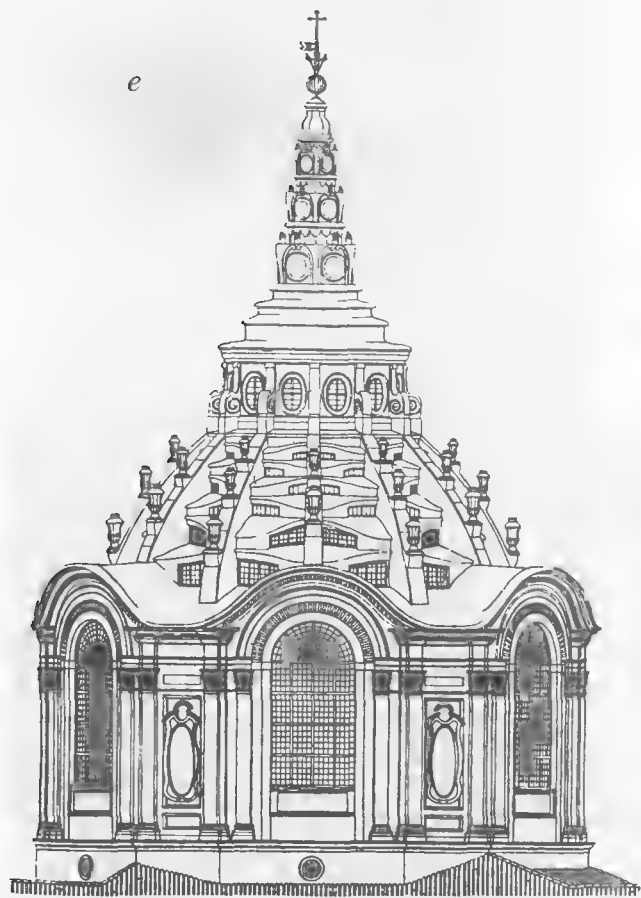
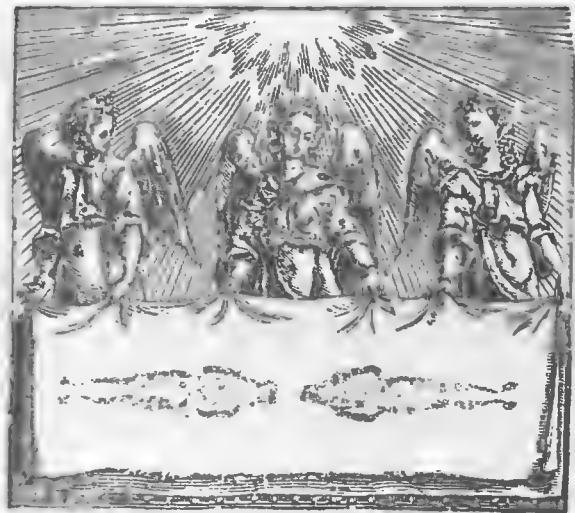


Рис. 34. Гварино Гварини. Капелла Santa Sindone собора. Турин. 1668–1694: *а* — аксонометрия; *б* — анализ композиции; *в* — анализ архитектурно-сакральной символики капеллы (схемы плана и распятия, туринская плащаница, декор арок и наличников); *г* — геометрия христианских символов (из трактатов XVII в.)



ж

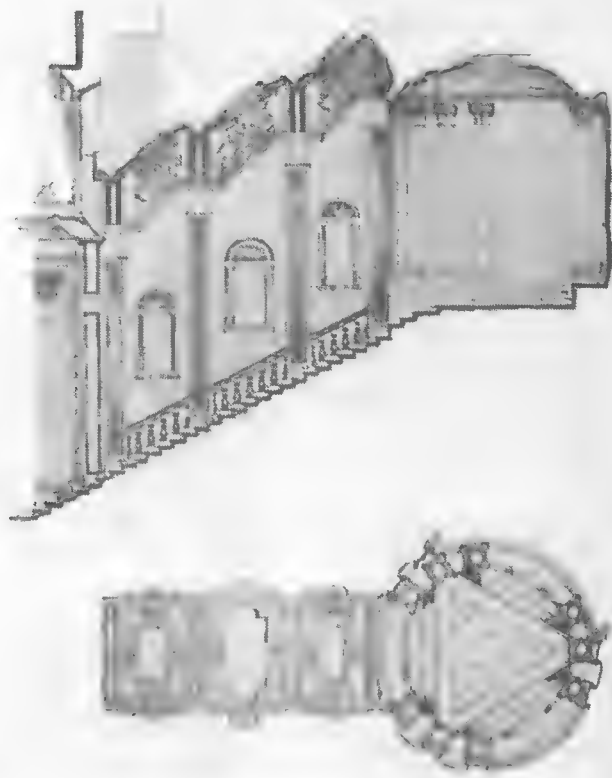


Рис. 34. Гварино Гварини. Капелла Santa Sindone собора. Турин. 1668—1694:
 д — изображение туринской плащаницы, хранящейся в капелле, на гравюрах;
 е — чертеж купола капеллы (снаружи); ж — чертежи плана и разреза лестницы, ведущей в капеллу

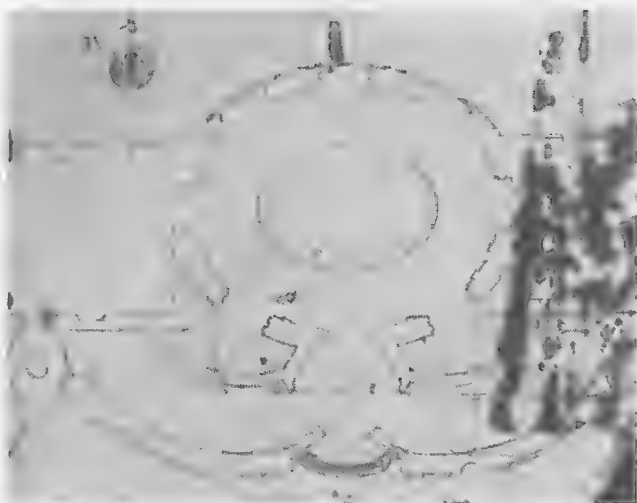
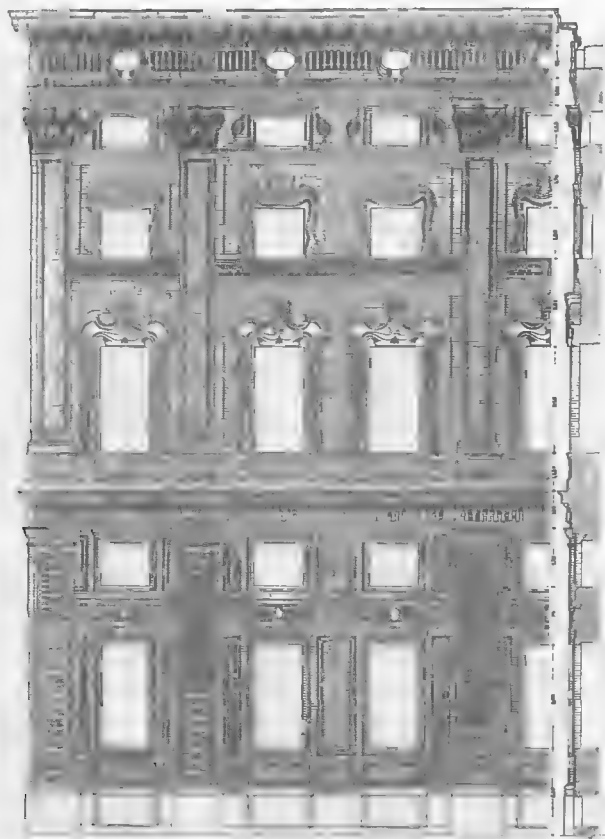
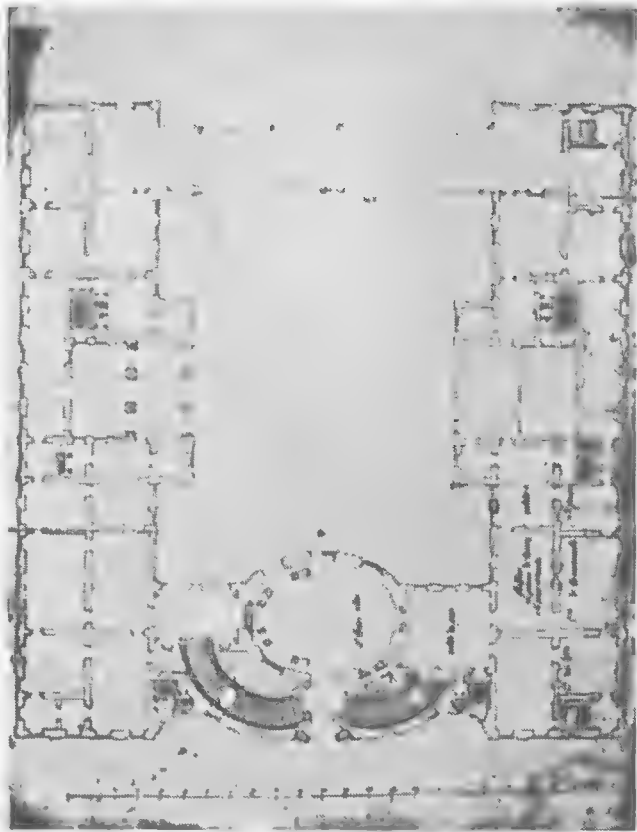
a*б**б**в*

Рис. 35. Гварино Гварини. Палаццо Кариньяно (Palazzo Carignano). Турин. 1680:
а — общий вид фасада; *б* — фрагмент фасада; *в* — планы (авторские чертежи Гварини)

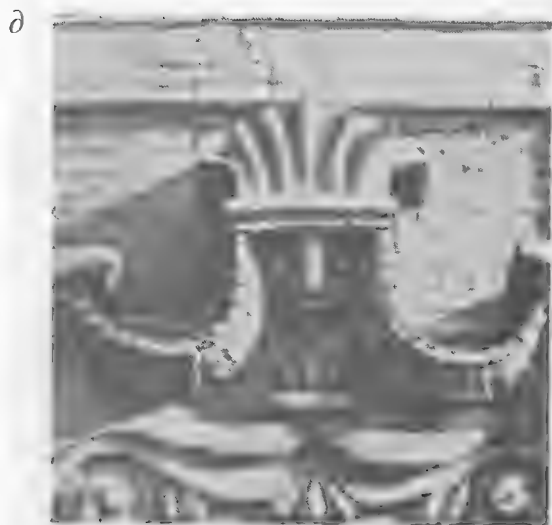
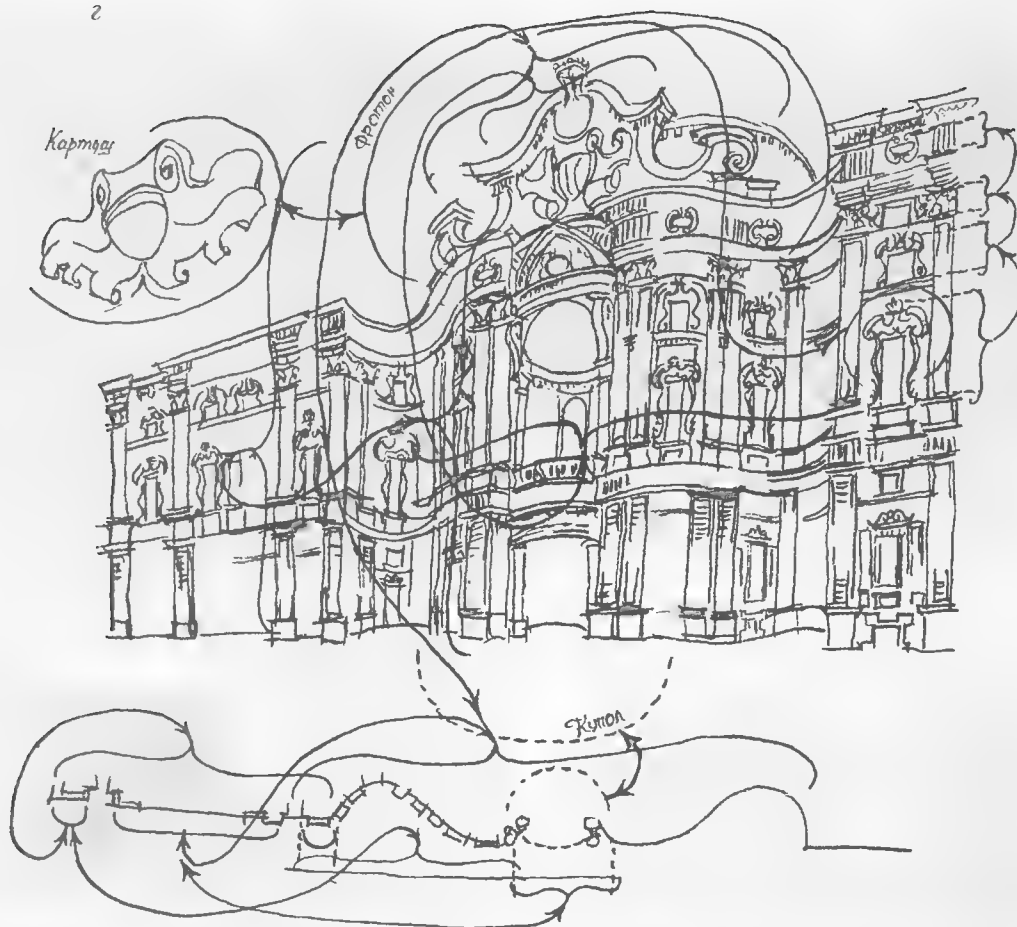


Рис. 35. Гварино Гварини. Палаццо Кариньяно (Palazzo Carignano). Турин, 1680: *г* — анализ композиции фасада; *д* — наличник ниши фасада; *е* — парадная лестница интерьера

а



б



в



г

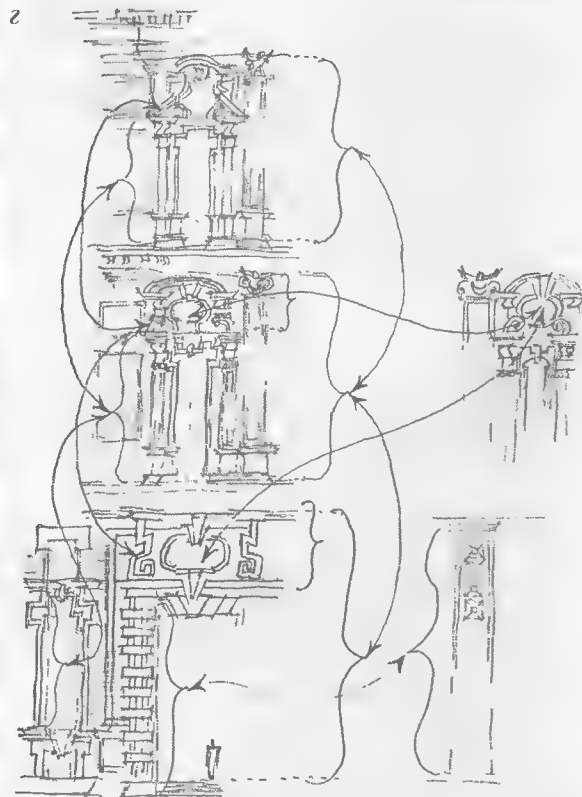


Рис. 36. Гварино Гварини. Palazzo dell' Accademia della Scienze. Турин. 1666:
а — общий вид; б — фрагмент фасада; в — Collegio dei nobili, фрагмент; г — анализ композиции фасада

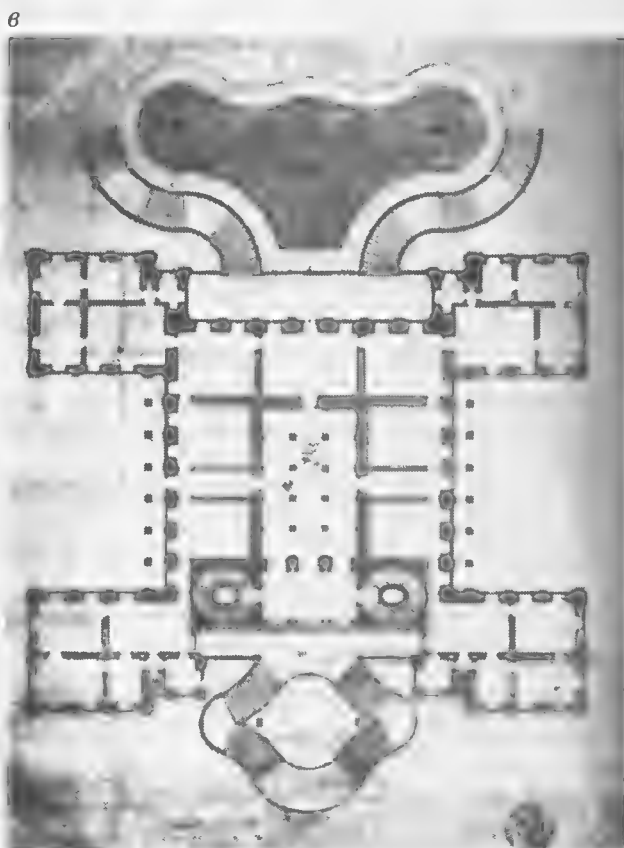
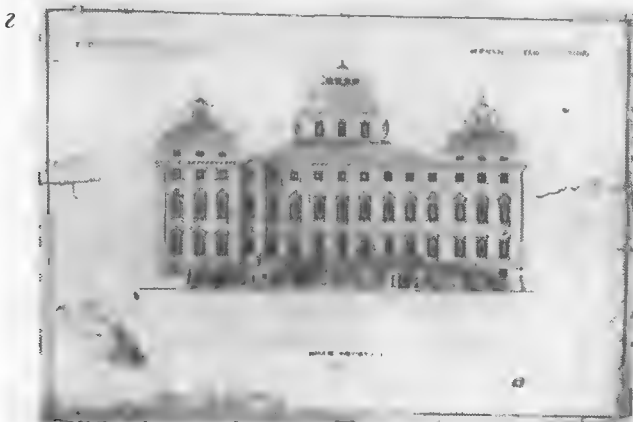
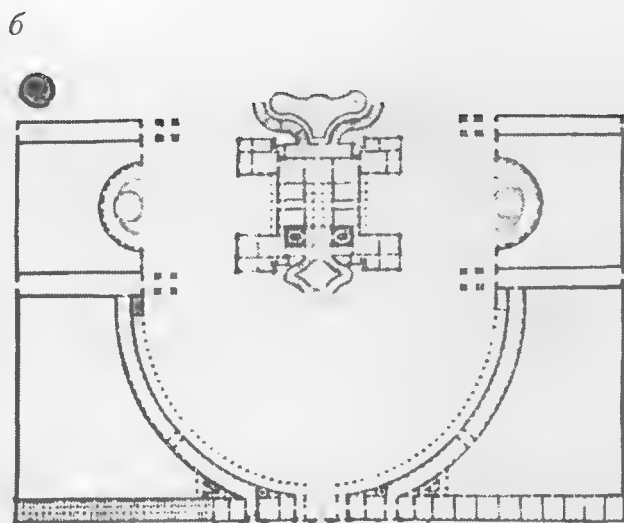
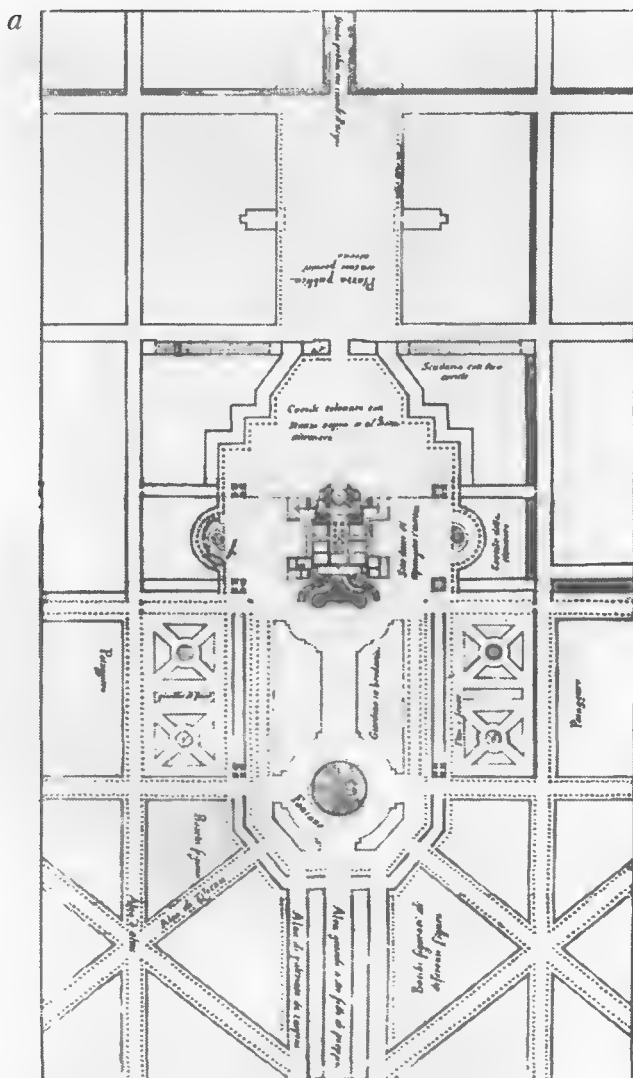


Рис. 37. Гварино Гварини. Проект замка «Castello di Racconigi». 1669—1670:
а — генеральный план ансамбля; б — фрагмент плана с экседрами; в — план дворца; г — фасад дворца

a

LA «GEOSOFIA» DEL GUARINI

la GEOMETRIA
come «forma simbolica» per

Architettura
Ingegneria
Decorazione

Filosofia
Fisica
Astronomia

Trattatistica
Poesia

GEOMETRIA
FILOSOFIA
ASTRONOMIA } «GEOSOFIA» (formula di convergenza)

Natura e geometria
Il numero
La fisica

Geometria e astronomia { Le intersezioni e l'intreccio
Le coniche,
Circolo e ellisse

la «GEO-
SOFIA»

Il sistema geocentrico e le sue implicazioni iconologiche { Il centripetismo
Le stelle
Il moto e le fasi di astri e pianeti { La gnomonica
Le fasi lunari
L'eclisse
Le compenetrazioni
Spirale e sinusoidale

L'infinito, il labirinto, il paradosso
La «grande macchina dell'architettura».

b



6



2

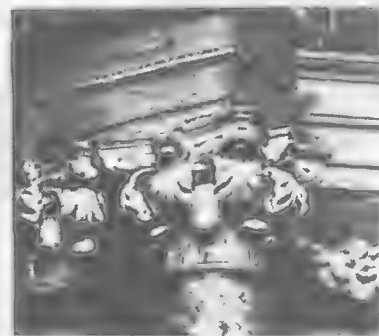
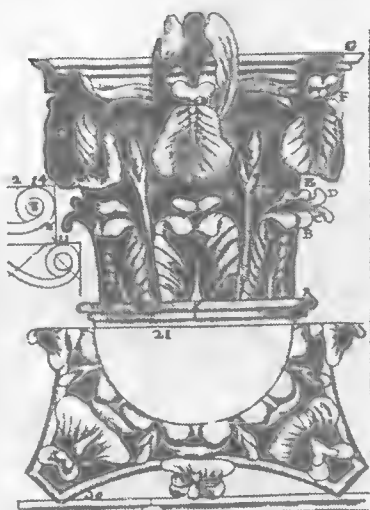
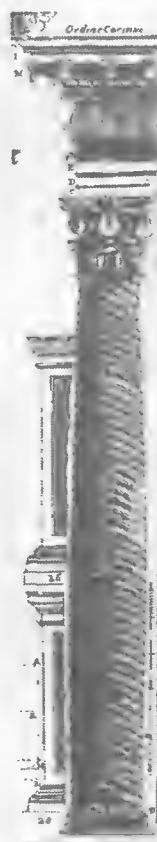


Рис. 38. Гварино Гварини: а — схема «Геософии»;
б—г — ордер и его детали из трактата «Гражданская архитектура»

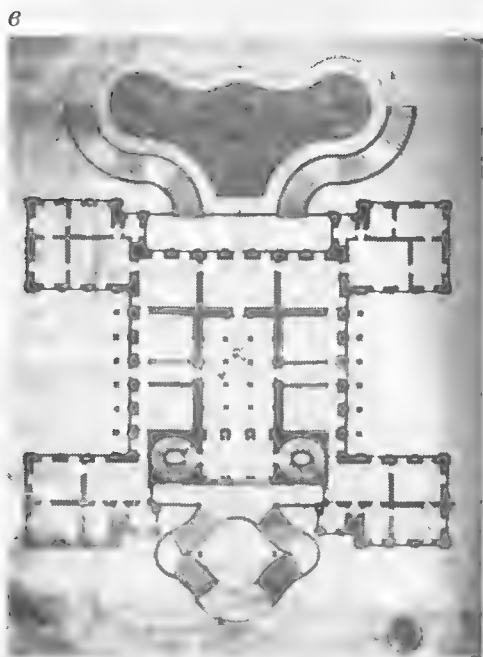
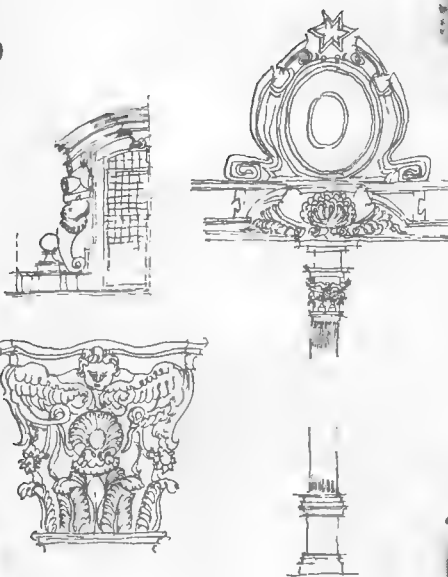


a

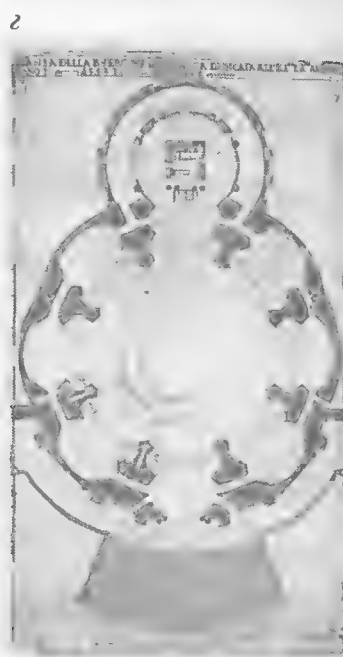


б

д

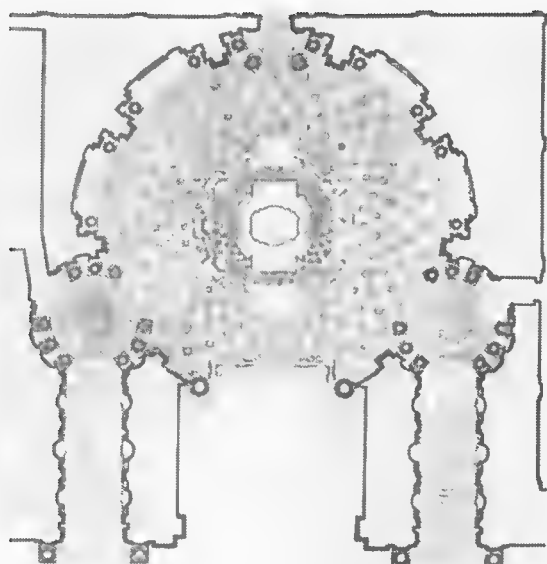


в

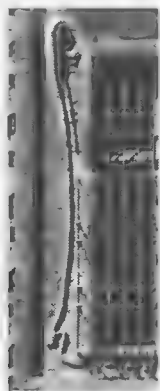
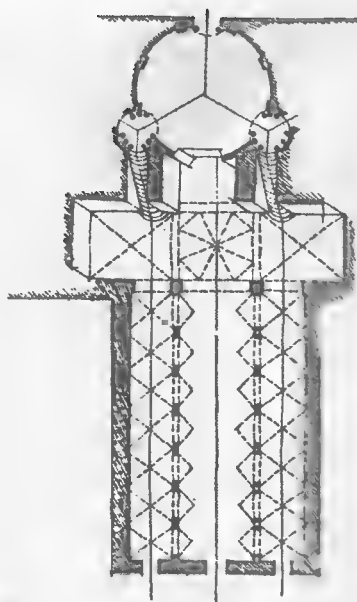


з

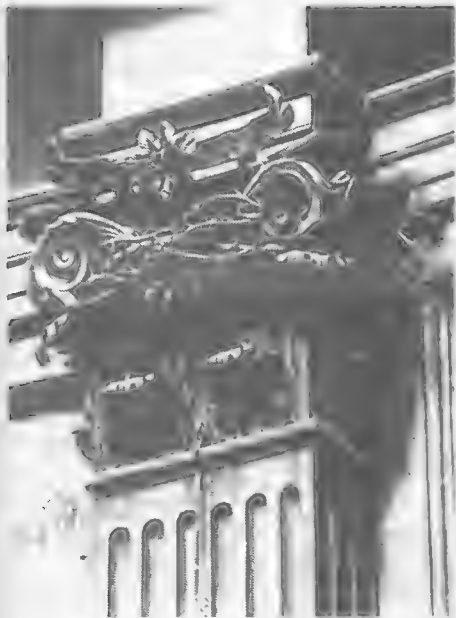
Рис. 39. Гварино Гварини. Антропоморфные архитектурные образы, фрагменты зданий и детали:
 а — наличник ниши палаццо Кариньяно; б — фасад церкви Сан Лоренцо; в — план замка Раккониджи;
 з — план Сантуарио ди Орона из «Trattato»; д — символика деталей



e



ж



з

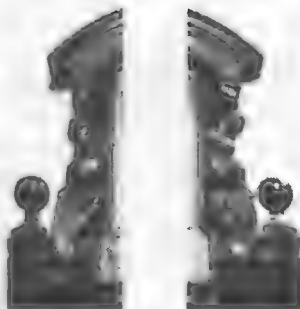
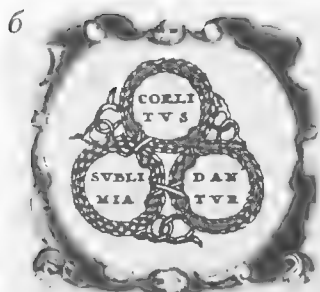
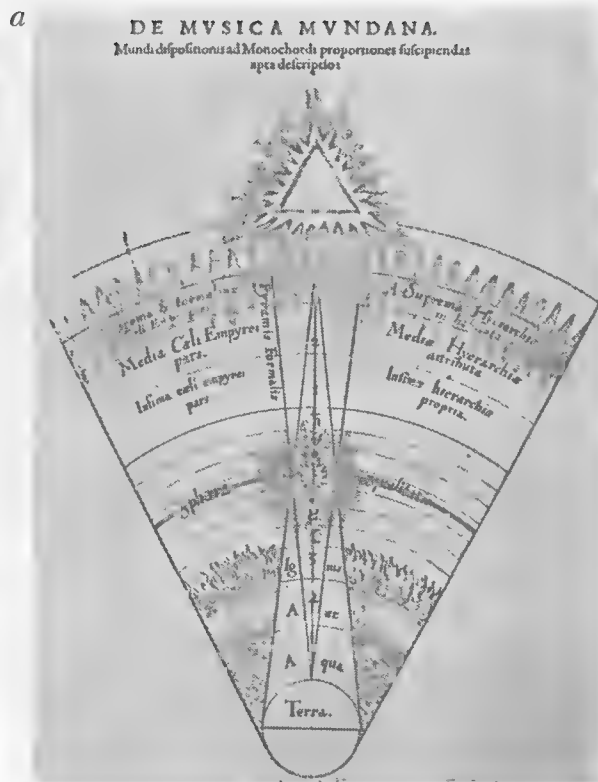


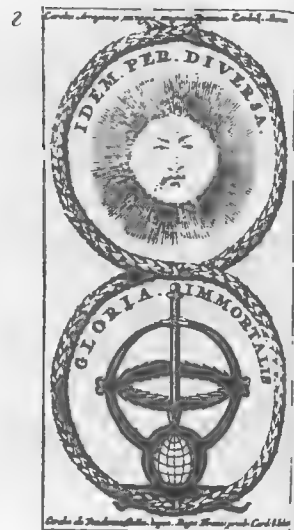
Рис. 39. Гварино Гварини. Антропоморфные архитектурные образы, фрагменты зданий и детали:
e — план собора и капеллы Санта Синдоне. Детали капеллы: *ж* — капитель; *з* — наличники; *и* — купол



Три короны: наука, мораль, теология



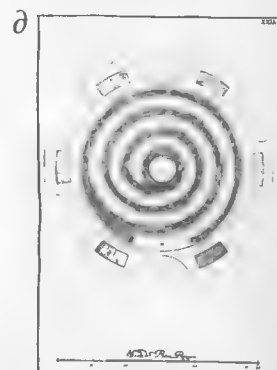
Иерархическая схема «музыка Вселенной»



Символы всеведения и всемогущества



Схема пересекающихся связей элементов материи



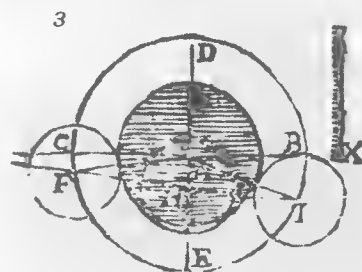
Движение восходящего познания из «Опуса Архитектоникум»



Схема геометрической теоремы



План капеллы Санта Синдоне



Схемы солнечного и лунного затмений

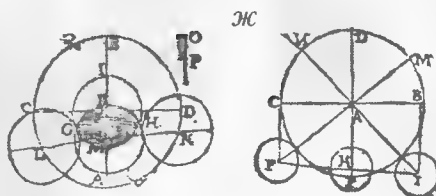
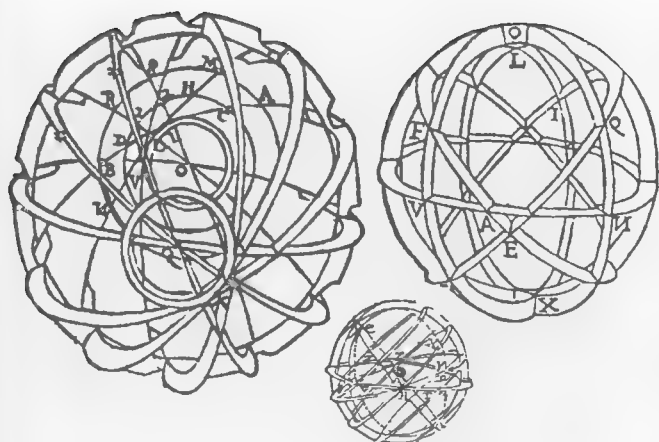


Рис. 40. Знаки и символы архитектурно-изобразительного языка Гварини. Символические схемы, орнаменты, геометрические модели «Мировой истории», теологические модели... из «Опуса Архитектоникум»: а — иерархическая схема «Музыка Вселенной»; б—д — богословские научно-философские и идеографические схемы; е — знаковая геометрическая символика; ж — астрономические схемы движения планет; и — план капеллы Санта Синдоне



Omnis homo est animal. Contrariae Nullus homo est animal.

Subalternae

Contrariae
Contrariae

Subalternae

Subcontrariae
Aliquis homo est animal.

Aliquis homo non est animal.

Логическая схема противоречивых предложений (суждений), связанная с принципом архитектурных противоречий

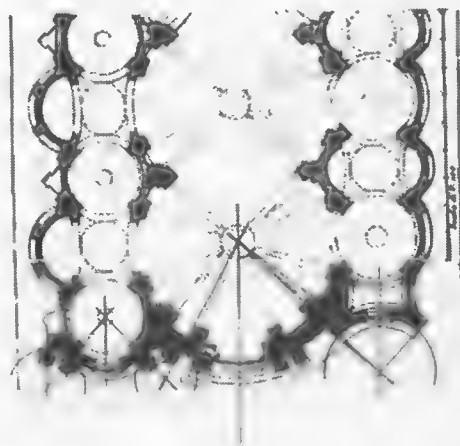
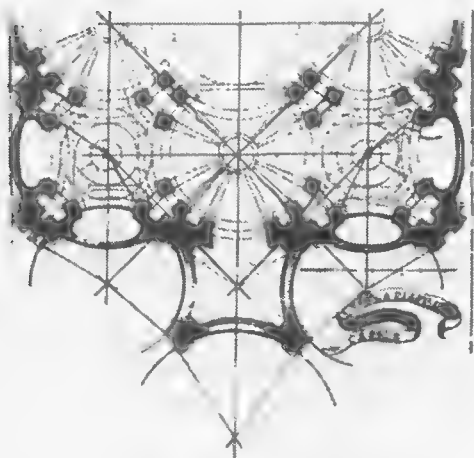
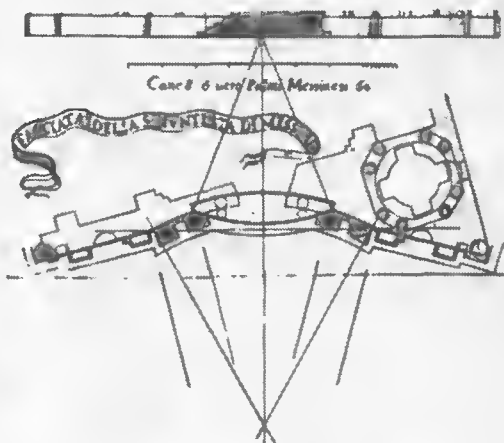
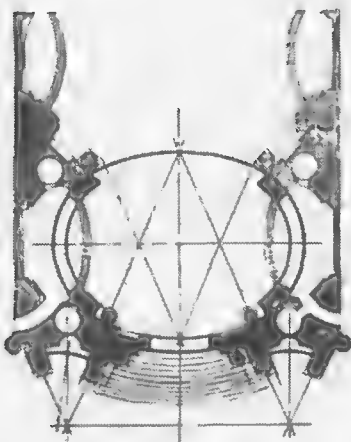


Рис. 40. Знаки и символы архитектурно-изобразительного языка Гварини:
к — астрономические пространственные модели; л — схема из «Placita philosophia»;
м — планы церквей из трактата «Гражданская архитектура»

3. ПЛАФОНИСТЫ И ТЕАТРАЛЬНЫЕ ДЕКОРАТОРЫ КОНЦА XVII—XVIII в. ОТ ВЫСОКОГО БАРОККО К «ПОСТБАРОЧНОЙ» МАНЕРЕ

Барочная и постбарочная модели художественного пространства. Театральная версия стиля, этапы становления театрализованного жизнеощущения

Следующая после Г. Гварини фаза эволюции изобразительного полифонизма (т.е. полифонической выразительности барокко) связана с театрально-декорационным искусством (рис. 41 а).

Сценография уточняет пространственное мироощущение стиля и задает ему новое направление. Собственно по времени и направленности интересов это уже другая эпоха. Пик архитектурного барокко уже пройден. Но как это часто случается в истории, прежде малоприметная, почти прикладного характера разновидность изобразительного творчества вдруг начинает набирать силу, претендовать на самостоятельность и значимость в художественной жизни и даже конкурировать по роли и значению с традиционно законодательными видами искусств.

Плодотворное сотрудничество живописи и архитектуры с театром и музыкой берет начало с Кватроченто. В своё время ещё Ф. Брунеллески компоновал и режиссировал сакральные представления (инсценировка евангельских событий) во флорентийской церкви Сан Феличе. Действие развертывалось на уровне пола, под сводами нефа летали ангелы. В подкупольном пространстве ярусами располагался хор. Причем для усиления эффекта перспективы Брунеллески отбирал хористов по росту. Сама архитектура интерьера и фрески на стенах изображали место действия и были своего рода стационарной декорацией.

Специально написанные на задниках живописные фоны для театральных представлений появляются позднее. О них можно судить по гравюрам С. Серлио. Но идея использования в театре изображенного по законам линейной перспективы пространства (главным образом архитектурного) появляется почти одновременно с изобретением перспективы.

Линейная перспектива уже по геометрии построения делит пространство на две части — в одной зритель, в другой изображение, т.е. принципиально исключает возможность их пространственного совмещения. Зритель лишь наблюдает за тем, что находится за картинной плоскостью (рис. 41 б, в).

Знаменитые vedute (архитектурные пейзажи города) Пьеро делла Франческа вполне могут

быть приняты за театральные декорации улиц и площадей «идеального города» в стиле Возрождения. Кроме того, настраивая своих первых зрителей на ордерно-перспективное восприятие, они прививали новое пространственное мироощущение. Архитектура и само местоположение зданий в этих ведутах закономерно спропорционированы, что гарантировало целостность всей композиции.

В середине XVI в. Себастиано Серлио, отталкиваясь от трактата Витрувия, формулирует принципы сценографии применительно к новому стилю. Сцена делится на две принципиально разнородные части: просцениум, где происходит действие (активное пространство), и заднюю сцену — пассивный фон действий («мертвое пространство»).

Декорации Серлио различаются по жанру: трагедийные, комедийные и пасторальные. Собственно говоря, разница между трагедийными и комедийными незначительна: в первом случае архитектура намеренно спокойная, тектонически правильная и согласованно уравновешенная, во втором (комедийном) — в формах зданий и в их сочетании больше жизненной неправильности, асимметрии и свободы. Все три представляют центральный перспективный коридор, и для всех на полу показана едва заметная граница, разделяющая реальное пространство просцениума и иллюзорно изображенное (характерная ступенька, отмеченная на сетке пола) (рис. 41 г—ж).

Театр все больше и больше овладевает вниманием публики. Подвижное сценическое изображение по воздействию на зрителя составляет серьезную конкуренцию неподвижной изобразительности картины. Преимущество театра состояло еще и в том, что несмотря на отделенность актеров от зрителя и задней части сцены от просцениума, зрителя погружала и держала в атмосфере театральности охватывающая его со всех сторон, выдержанная в одном стиле архитектура (зала, сцены и задника). Театр — та же картина, начавшая говорить, двигаться и изменяться во времени — весь ориентирован на динамику, развитие. Инертным в нем осталось лишь архитектурное оформление сценического пространства (рис. 42 а, б).

В конце 1570—начале 1580-х гг. А. Палладио строит в Виченце театр «Олимпико» в точном соответствии с теорией Серлио, но с одним существенным добавлением, представляющим попытку оживления стационарной архитектурной декорации. Вместо традиционного задника он развертывает на просцениуме роскошную архитектурную декорацию на тему триумфальной арки с пятью проходами, в которых видны макеты перспектив городских улиц. Тем самым заповедная граница картинной плоскости уже нарушена, но в глубине

образовавшихся коридоров, за просцениумом, по-прежнему ничего не происходит. В эти улицы нельзя входить, поскольку их реальная глубина намного меньше иллюзорной.

Почти весь XV в. архитекторы и художники с большим мастерством изображают на сцене архитектуру улиц и площадей.

Кроме работ Серлио известны перспективные декорации Б. Перуцци, Ан. да Сангалло, Д. Браманти и др. Многие декорации дошли до нашего времени в гравюрах Н. Сабботини (1638) и П. Фуртенбаха (1650) — немецкого сценографа и декоратора, специально изучавшего в 1612—1627 гг. декорационный стиль итальянских мастеров.

С начала XVI в. со стремительным развитием оперы начинает активно осваиваться пространство сцены. Актеры все дальше и дальше проникают вглубь сцены, но это не означает отказа от иллюзорного пространства. Сцену по-прежнему замыкает перспективный задник, и перспективами оформляются её боковые границы. Но позднее по краям сцены устанавливаются крутящиеся трехгранные призмы — «теларии» — с нарисованной на каждой стороне обстановкой (архитектурным мотивом или пейзажем). Поворачивая призмы, быстро меняли обстановку*.

Затем Дж. Алеотти (ученик Палладио) строит в Парме театр «Фарнезе» с растянутым в длину амфитеатром и развитым пространством сцены. По краям он придумывает узкие кулисы, которые можно ставить одну за другой, а выдвигая или поднимая их менять декорации и, кроме того, членить пространство по правилам перспективы (рис. 42 в).

Фактически с этого момента действие распространяется на всё пространство сцены от рампы до задника в конце планшета. В какой-то мере к этому побуждало усложнение драматургии.

Авторы наиболее популярных комедий XVII в. — Ариосто, Аретино, Макиавелли, Бруно, — в сравнении с авторами ренессансной эпохи драматизировали этот жанр и, что особенно существенно, до конфликтности обострили развитие сюжета.

Примерно в это же время просвещенный и широко эрудированный сочинитель трагедий Джан-Джорджо Триссино (1478—1550) отказывается от стихотворной формы и переходит на нерифмованный ямб. Историки театра усматривают в этом факте принципиально важный для дальнейшей эволюции драматургии симптом проявления интереса к реалистической выразительности, т.е. начало пути, по которому пошли Марло, Шекспир,

Шиллер. Но в этот постренессансный период становления барочного стиля едва обозначившаяся тенденция к реалистической форме была оттеснена чисто развлекательной драматургией, предпочитающей реальному отображению фантастическую, мифологическую и откровенно гротескную форму спектакля (от пасторальной комедии до трагедии ужасов, которой отдал дань даже Т. Тассо после написания им «Освобожденного Иерусалима»). В своих типологических декорациях Серлио представил весь диапазон интересов драматургии своего времени.

Все три жанра заметно эволюционируют, и в этом процессе неожиданно вскрывается рассогласованность драматургии и сценографии. В то время как в первой активизируется воздействие на зрителя, архитектурно-изобразительная обстановка и само освоение сцены всецело ориентированы на ренессансные представления о художественном пространстве, т.е. на линейную перспективу, исключаящую сопричастность пространству действия на сцене спектакля. Восприятие пространственной композиции спектакля вступает в определённое противоречие с восприятием драматургической канвы.

Несоответствие становится еще заметнее с развитием пасторальной драмы и оперы. Сразу же обозначается разрыв между динамической драматургией (включая музыкальную) и стационарной архитектурно-декорационной средой (обстановкой), в которой разворачиваются события конфликтно построенной фабулы, т.е. возникает несогласованность мироощущений, представленных разными искусствами в одном спектакле.

Какой-то выход из затруднительного положения был найден в многократной и быстрой смене декораций по ходу представления, чему и служили теларии, кулисы и хитроумная сценическая инженерия (подъемные механизмы, люки, колосники).

Качественно новый этап сближения изобразительного искусства с театром связан с Венецианской школой живописи. Как уже отмечалось, Венеция конца XVI—начала XVII в. — признанный центр культурной и художественной жизни Италии. Венецианские художники-полифонисты (Тинторетто, Веронезе) ищут и находят возможность совмещения достижений ренессансной перспективы с полифонической выразительностью, основанной на контрапосте (достаточно вспомнить «Обретение тела Св. Марка», «Похищение тела Св. Марка» Тинторетто или «Брак в Кане» и «Пир в доме Левия» Веронезе). Тинторетто в своих произведениях явно отступает от правил ренессансной перспективы, нарочито утрируя и даже искажая эффект глубины. Веронезе же трактует архитектур-

* Теларии изобрел Б. Буонталенти в 1580 г. и усовершенствовал его ученик Дж. Париджи.

ный антураж картин как своеобразный ордерно-перспективный аккомпанемент изобразительному полифонизму действующих лиц (*рис. 43 а,б*).

С переходом венецианской комедии дель арте с площадей на сцену театра в этом жанре сложилась ситуация, аналогичная конфронтации барочного принципа и ренессансной изобразительной традиции: действие на просцениуме развивается и воспринимается в полифонической манере, а декоративно оформляющий его перспективный коридор соответствует ордерно-тектоническому восприятию.

Радикальным решением проблемы оказалось использование в сценографии разработок полифонического пространства в произведениях Л. Бернини, П. да Кортоне, Ф. Борромини и в наибольшей степени близких театру постройках и проектах Г. Гварини.

До этого были опыты театрализации архитектурного пространства Дж. Виньола (вилла папы Юлия III в Риме), построение полифонического ансамбля виллы Альдобрандини Дж. делла Порта и театрализованные городские ансамбли Бернини. В них зрителю предлагалось испытать полифоническое ощущение сопричастности по мере физического углубления в пространство.

Архитекторы Высокого барокко тоже имели в виду полифоническое пространственное мироощущение, возникающее при единовременном восприятии целого, но нашли и ввели в обиход его композиционные закономерности — ритмическая пульсация пространства, моторность тематического развития, бесконечность полифонического ряда, т.н. «серпантин» криволинейных форм и их трансформативность, взаимопроникновение структурных элементов — ячеек пространства.

Собственно говоря, предложенная Гварини версия полифонического пространства уже носила театрализованный характер. На это не раз обращали внимание исследователи его творчества. Роль архитектуры Гварини (т.н. «гваринианы») можно сравнить с ролью и значением оперы в развитии музыкальных форм и музыкального мышления.

Все композиционные открытия и художественные находки, сделанные вне театра, берутся театром на вооружение и активно перерабатываются с учетом специфики его задач и возможностей.

Увлечение театром и постановочными эффектами становится всеобщим, и по воздействию на зрителя театр превосходит другие искусства. Театр и особенно поражающие воображение экстравагантные оперные постановки конца XVII—начала XVIII в. начинают диктовать художественный стиль, именно здесь, на театральных подмостках ставятся и решаются его главные композиционные задачи. Можно говорить о новом этапе эволюции,

на котором решительно пересматриваются ренессансные представления о пространстве, окончательно уточняется и приводится в систему его новая барочная версия. Первые попытки преодоления противоречия между динамикой спектакля (которая была главным притягательным моментом) и статичностью обстановки, как уже отмечалось, были, по сути, усовершенствованиями ренессансной перспективы (изобретение телариев, кулис и машин для физических перемещений в перспективном коридоре). С этого началось обновление пространственной выразительности драматического спектакля, комедии дель арте и оперы.

Но театральное представление на фоне «перспективного задника» или даже при кулисном построении сцены продолжает ориентироваться на ренессансный стереотип (характерный пример — декорация к постановке оперы «Андромеда» в Ферраре, 1639).

Сохранившиеся гравюры декораций конца XVI—начала XVII в. говорят о большой инерционности представлений — динамические, барочные формы и даже эпизодическое присутствие контрапоста в деталях декорации, на первый взгляд, не меняют ренессансной сценографической концепции. Но на самом деле это переломный момент, что хорошо видно на гравюре Л. Бурджардини, изображающей декорацию к опере «Золотое яблоко чести», выполненной для венского театра (1668) — выразительная пластика архитектурных кулис (характерный ритмический барочный ряд), контрапост скульптур, традиционно встроенных в перспективный коридор, замыкающие сцену ярусные ажурные пропилены и, как парафраз, аналогичного построения апофеозная сцена на воздухе, в которой легко узнаётся тематический материал нижней композиции. В такой явно перегруженной барочными подробностями интерпретации типично ренессансная схема начинает восприниматься в полифонической манере (*рис. 43 в*).

Мастера театрального барокко

Пьетро да Кортоне,.... Ф. Гаулли-Бибiena, Дж. Бибiena, Дж. Валериани...

В барочном театре декорации, как правило, дело рук архитекторов — все они искусные перспективисты, организующие пространство на горизонтальной плоскости. Плафонисты же настойчиво разрабатывают т.н. «зенитную перспективу». К барочному театру этот жанр имеет отношение в том случае, когда изображение над головой (фигуры в небе или на увиденной снизу архитектуре) рождает эффект сопричастности. Чаще всего это изображение три-

умфов, прославлений, вознесений, которым по смыслу и содержанию положено быть многолюдными, экспрессивными, многоголосными и поражающими воображение. Парение фигур и свобода ракурсов в этих сюжетах особенно благоприятны для организации контрапостов (рис. 44 а).

Специфика плафонной росписи не только в том, что на изображение нужно смотреть снизу и видеть его в ракурсе, но и в том, что в нем больше всего ценятся декоративность, эффект и разыгранность сюжета. А это уже явные признаки театральности.

В этом смысле плафонисты и сценографы — единомышленники и соавторы барочного театра (рис. 44 б—е).

Пьетро да Кортон, архитектор и художник-декоратор — один из наиболее ярких после Микеланджело барочных плафонистов. Во Флоренции он расписал плафоны во дворцах Медичи и Питти, в Риме — плафон в палаццо Барберини. Как архитектор-плафонист (ц. Санта Мариа делла Паче в Риме), он может быть поставлен рядом с Бернини и Борромини). В станковой и особенно в плафонной живописи, в отличие от других декораторов, работавших в ренессансной манере (Андреа Поццо — плафон в ц. Сант Иньяцио, 1681; Лука Джордано — плафон в палаццо Медичи—Риккардо, 1683; Дж. Баттиста Гаулли — плафон в ц. Иль Джезу, 1679 и др.), Кортон компонуется персонажи своих сюжетов по правилу контрапоста. В знаменитом плафоне палаццо Барберини («Триумф Божественного Провидения», 1633—1639) он проявляет завидную самостоятельность от авторитетного прототипа этого жанра — плафона Микеланджело. Плафон Кортон — не заполнение проемов конструкции сценами, а вторжение неба, внешнего пространства в интерьер зала. Кроме того он нарочито пренебрегает конструкцией рамы. Персонажи «Триумфа» свободно перемещаются во всех направлениях, пересекают раму, улетают за нее. Статичность рамы контрастна динамике персонажей. Почти как в театре — подвижные актеры, статичные декорации. После Поццо и Кортон в композиции плафона начинают широко использоваться архитектурные мотивы — монументальные здания в зенитной перспективе, окружающие зеркало плафона с изображением неба. Фигуры не только парят, но и, энергично двигаясь, «населяют» богатую архитектурную раму. В этом еще одна особенность, сближающая произведения плафонистов с театральной декорацией, в которой еще раньше архитектура стала неотъемлемым атрибутом спектакля.

Две самые яркие фигуры театрально-декорационного барокко первой половины XVIII в. — Джузеппе Бибиена (1696—1757), представитель

целой династии театральных художников-перспективистов, архитекторов и театральных «машинистов», и Джузеппе Валериани (1708—1762), тоже из семейства театральных декораторов. Они не только наследуют богатый опыт полифонистов XVII в., но кардинально обновляют стиль и доводят полифоническую выразительность сценического пространства до уровня полной согласованности с музыкально-интонационной выразительностью оперного спектакля.

Творчество этих великих декораторов-сценографов связано, главным образом, с так называемой «обстановочной оперой», в которой архитектурно-изобразительное воздействие ценилось наравне с музыкально-драматическим, а в их постановках даже превосходило воздействие других искусств.

Имея неизменно огромный успех в Италии, а затем и во всех европейских странах, театральные архитектурные декорации (главным образом оперных спектаклей), вобравшие все барочные композиционные достижения, оказали влияние не только на практическую архитектуру. Фактически они стали стилевым камертоном для многих искусств.

Трудно установить, что в конечном итоге дало в этот период толчок эволюционному процессу — то ли новые художественные интересы и сами потребности стиля находят наиболее удобную и емкую форму воплощения в отдельном виде искусства или жанра, то ли сенсационный зрительский успех этого жанра формирует вкусы и интересы и тем самым предопределяет направление стиля в целом.

Так или иначе, обе версии вполне правдоподобны, поскольку и за одной, и за другой — конкретные факты реальных взаимозависимостей. И по этой причине в новациях театрально-декорационного искусства, вызывающих восхищение широкой зрительской аудиторией и тем во многом определяющих художественную атмосферу, правомерно искать и находить характерные приметы заключительного этапа эволюции барочной манеры, т.н. Второй волны европейского барокко.

С 1738 по 1742 г. в большом театре Тюильрийского дворца, известного под названием «Зала машин», регулярно давались необычные представления. Зрителям показывали декорации без участия актеров. Изобретателем и организатором этих «декоративных спектаклей» был известный архитектор и театральный декоратор-перспективист Жан-Никола Сервандони (1695—1766).

Необыкновенный успех «декоративных спектаклей» Сервандони (на протяжении четырех лет на всех представлениях «Зал машин» неизменно был переполнен) говорит о том, что показанный им тип декораций точно и вовремя ответил острой потребности новых зрительных впечатлений. Эти спектакли стали своеобразной общедоступной

школой новой манеры видения. О ее стиливой принадлежности высказывались самые разные предположения.

Некоторые исследователи театра (в том числе и И.И. Соллертинский) считали, что «новаторство Сервандони заключалось в разрыве с существовавшим до него принципом симметричной перспективы, в расположении декоративных полотен по ломаным линиям, в искусном применении света и в утверждении на сцене принципов классицизма взамен господствовавшего ранее стиля барокко»*.

Подлинные декорации, которые показывались в «Зале машин» Тюильрийского дворца, не сохранились. Зато осталось множество гравюр декораций современной Сервандони знаменитой династии театральных архитекторов-художников Бибиена, оформлявших большинство спектаклей при дворе Габсбургов в Вене, а также при дворах германских курфюрстов.

Самый блестящий декоратор из семейства Бибиена — Джузеппе (1696—1756), сын Фердинанда Бибиена, основателя «династии». Эта фамилия в течение ста лет (с 1680 до 1780) признавалась высшим авторитетом во всем, что касалось театральной архитектуры.

Первое, что сразу же бросается в глаза почти во всех архитектурных перспективах Джузеппе Бибиена — это угловое расположение аркад, колоннад или просто стен здания. Обычно они пересекаются под прямым углом, образуя сравнительно небольшой просцениум, и в этом случае их точки схода оказываются за пределами портальной рамы. Угол и пересечения завораживают и строящих архитекторов (замок Спунниджи в Турине и университет в Генуе Ф. Ювара и интерьеры замка в Неаполе Л. и К. Ванвितелли) (рис. 45; 46).

В ренессансных перспективах наиболее выгодным считалось такое положение здания, при котором одни стены параллельны центральному лучу, а другие — картинной плоскости. По-видимому, оно лучше других демонстрировало ордерную упорядоченность предметов в пространстве. «Угловая» перспектива Бибиена не раскрывает ордерных отношений, зато открывает богатые возможности для полифонически организованного восприятия объема и пространства. Уже само пересечение воспринимается как противопоставление, как конфликтная ситуация (угловая перспектива наиболее выгодна для выявления пересечений). Противопоставление еще более обостряется контрастом света и тени.

Как и у Сервандони (в описании Соллертинского), декорации Дж. Бибиена — это чаще всего эффектные пересечения аркад и колоннад, сквозь

которые видны многократные их повторения на более глубоких планах.

По мере перехода от переднего плана к заднему каждый раз в пролете арки или между колоннами виден новый фрагмент темы (аркады или колоннады). Таким образом естественно образуется вариационный ряд пересечений. Картина значительно усложняется, когда тематические вариации, просматриваемые на всю глубину сцены, разрабатываются в нескольких ярусах. Вариации и контрапосты архитектурных пространств становятся еще ярче и выразительнее благодаря неожиданным сопоставлениям ракурсов.

Во всем многообразии декораций Дж. Бибиена, да и вообще в декорациях XVIII столетия, есть что-то общее, отличающее их от декораций Ренессанса и барокко XVII в. Почти все они представляют собой сложные контрастные вариации на выбранную тему. Кроме того, работы семейства Бибиена можно подразделить на несколько типов, в которых демонстрируются возможности нового декорационного стиля, его способности выражения широкого диапазона художественных переживаний пространства.

Проекты Дж. Бибиена были опубликованы в 1740 г. при содействии некоего Андреаса Пфевфеля. На титульном листе было написано: «Архитектурные и перспективные проекты, посвященные Его Величеству Карлу VI, императору священной Римской Империи, Джузеппе Гаулли-Бибиена, его главным теоретиком-инженером и архитектором, проектировавшим этих сцен». В издание вошли проекты архитектурного надгробия, театральные декорации с изображением залов, городских площадей, дворцовых парков, гаваней, дворики, архитектурные фантазии на тему интерьеров огромных центральных зданий и уникальные декорации к представлениям на религиозные сюжеты, т.н. сцены «Teatra Sacra» для театрализованных фестивалей в дворцовой часовне в Вене.

Проекты архитектурных надгробий (судя по некоторым атрибутам — это усыпальница императорской фамилии) решены в виде купольной ротонды, поднятой на монументальный пьедестал. Почти все элементы и все формы, участвующие в композиции, составлены по принципу контрапоста. В придумывании контрапостов фантазия декоратора неистощима! В ротонде и в других декорациях Бибиена часто встречаются характерные для барокко пучки сгруппированных колонн — знак монументальной сложности пересечений и сопоставлений ордерных мотивов.

Даже когда взгляд начинает схватывать закономерность построения и восприятие становится упорядоченным, ощущение сложности, напряженности и беспокойства не пропадает (рис. 47).

* Из примечаний И.И. Соллертинского к изданию трактата Жана-Жоржа Новерра «Письма о танце». - Л., 1927.

Замечательно, что и в центрическом объеме ротонды Дж. Бибиена находит способ напомнить об **угловой барочной перспективе**. На всю высоту ордера от пола до самого купола снаружи ротонды сделаны раскреповки, имитирующие характерные пересечения колоннад под прямым углом. Этот прием обыгрывается повсеместно: в антаблементе, в аттике, в пьедесталах под военными трофеями и курильницами и т.п. Внутри ротонды саркофаг и его постамент, в свою очередь, повернуты под углом 90° к раскреповкам так, что в промежутке между пучками колонн и столбов опять виден угол, только уже наружный.

Несколько архитектурных фантазий были сделаны для оформления сюжетов из жизни Христа («Одевание тернового венца», «Суд Пилата», «Ведение на казнь»). В них особенно сильны эффекты угловой перспективы. Пересечение архитектурных цитат, мотивов (триумфальных арок), лестниц, зигзагообразно спускающихся к зрителю, и многократные повторы структурного конфликта, спровоцированного всего лишь необычной наблюдательной позицией, подобны многократному эхо. Зрителю навязывается беспокойный порядок восприятия, что, кстати, соответствует содержанию выбранных евангельских сюжетов (рис. 48).

Бибиена не изобретает новых архитектурных тем и форм, а заставляет смотреть на придуманные им здания в новом перспективном ракурсе. Перспективист Ренессанса никогда не выбрал бы такую точку зрения.

Но у того же Бибиена есть декорации, в которых привычные формы неузнаваемы. На определенном этапе развития стиля преобладающие в композиции интересы контрапоста неизбежно должны были видоизменить классический ордер, что и обнаружилось в позднем барокко. Художнику-сценографу этого мало, и он создает свой ордер, совсем не похожий на ренессансный, комбинируя стеновые поверхности, геометрические объемы и «псевдоархитектурные детали», формы которых объясняются уже не архитектурной, а требованиями контраста, сложности, динамичности и вариационности (рис. 49).

Традиционные ордерные мотивы (с колоннами, пилястрами или арками) служат только исходным пунктом для построения специфической, барочной темы. **Такой ордер можно было бы назвать тематическим.**

В нескольких гравюрах, изображающих сцены к театральному представлению по случаю бракосочетания принцессы Польской с Саксонским принцем, Дж. Бибиена на основе все той же угловой перспективы придумывает интерьер именно с таким тематическим барочным ордером. В сочиненном интерьере архитектура достигает той особой

живописности, которая отличает картины А. Маньяско, Дж. Креспи, Фр. Гварди и М. Риччи. Это новое композиционное качество связано с умением почувствовать вязкость, пластическую упругость пространства, с преодолением привычки видеть предметы помещенными в пустоту. Не случайно у Тьеполо и других мастеров плафонной живописи небо всегда переполнено облаками, дымами, выписанными так, как будто бы оно материально осязаемо, как земля и находящиеся на ней предметы. В интерьере у Бибиена тоже нет пустот или поверхностей, служащих пассивным фоном к ордерному каркасу. Его нельзя представить как пустой объем (коробку, ящик или сосуд). Архитектор заставляет зрителя поверить, что в этой композиции масса и пространство уравнены в своих физических свойствах.

Живописность, найденная художниками в XVIII в., во многом обязана своим появлением манере восприятия, предпочитающей во всем отыскивать характер, экспрессию и контраст. Этот вывод подтверждается композиционным анализом многих декораций Дж. Бибиена.

В серии сцен из театральных представлений, организованных в Мюнхене в 1722 г. по случаю бракосочетания наследного принца Баварии Карла Альбрехта и Марии Амалии Жозефины, дочери императора Иосифа I, есть композиция, которая совмещает в себе идеи центральной (линейной), угловой и сферической перспектив. Это говорит о программной сложности и богатстве пластического языка позднего барокко, впитавшего многообразный зрительный опыт прошлых стилей и приспособившего его к своим потребностям.

Одна из упомянутых декораций изображает часть огромного восьмигранного зала, перекрытого куполом. Портал сцены разрезает зал пополам, и зрителю кажется, что он сам находится в нем. Для восприятия такого интерьера навыки линейной перспективы с обязательно выдержанной дистанцией до картинной плоскости, неподвижной точкой наблюдения и центральным лучом — непригодны. Неуместна здесь и сферическая перспектива (ракурс снизу не очень сильный, зенит загорожен порталом сцены...). Симптоматично, что Дж. Бибиена трактует купольный зал как многогранник (есть и другие декорации с граненым залом), поскольку в этом случае развороты правой и левой граней воспринимаются тоже как противопоставление, знакомое по угловой перспективе. Оно умышленно подчеркивается контрастом света и тени. Как и большинство других декораций, этот интерьер кажется прозрачным, т.к. через огромные проемы подпружных арок просматриваются протяженные арочные галереи, расходящиеся радиально. Изображение и восприятие центральной га-

лереи точно отвечает закону линейной перспективы, а соседство боковых галерей, расположенных под углом к картинной плоскости, служит напоминанием, что неподвижность наблюдателя — частный случай восприятия всей композиции.

Настойчивое повторение мотива арок, опирающихся на сильно раскрепованные спаренные колонны, создает очень важный для новой композиционной манеры эффект многократного вариационного (в идеале бесконечного) противопоставления.

Поздний барокко всегда раскреповывает ордер (колоннады или аркады), когда изображает их в перспективе с тем, чтобы подчеркнуть перерывами ритмичность структурированных пространств. Для него важна отчетливость повторяемости мотива, являющаяся условием всякой вариации. Для ренессансного художника колоннада или аркада в перспективном коридоре должна утверждать однородность и неизменность ордерной темы. В упомянутой декорации Бибиена не заботится о постоянстве мотива или детали (стволы колонн увиты спиральной косичкой, сплетенной из веток, а у подножия поставлены скульптуры. Меняя направление витков и позы скульптур, Бибиена добивается эффекта вариационного повтора).

Фронтальные изображения уходящих в глубину залов, аллей и галерей, столь частые в театральных декорациях XVIII в., смотреть нужно не так, как предписывалось ренессансной перспективой (рис. 50).

На нескольких гравюрах изображен с торца длинный «Крытый зал школы верховой езды королевского двора в Вене, переоборудованный приказом ее Величества Королевы Венгрии и Богемии по случаю бракосочетания герцогини Марианны с принцем Карлом...». Создавая отчетливой раскреповкой колоннады эффект мерного движения и варьируя декоративные заполнения филенок, опоры зеркал, подчеркивая выразительными деталями ритмическое чередование простенков и оконных проемов, Дж. Бибиена (возможно, К. Бибиена) достигает того, что темой оказывается уже не ордер, а само это чередование барочных мотивов на ордерном «фоне». Перспективный коридор в этом случае помогает подметить в этом изощренном разнообразии сохраняющуюся цикличность. Если же чередующиеся архитектурные мотивы расположены не в одной плоскости, то в перспективе они смещаются относительно друг друга, что увеличивает разнообразие и создает иллюзию импровизации. Такой эффект особенно хорошо замечен во фронтальных перспективах аллей, ведущей к дворцу. По бокам аллеи в несколько рядов террасами расставлены, чередуясь, скульптуры и дерева в вазах. В перспективе изображения скульп-

тур и ваз образуют такое разнообразие сочетаний, что строгая закономерность — регулярность их расположения — воспринимается как импровизированный неуправляемый поток вариаций.

К этому же типу относится декорация, представляющая королевский сад с фонтаном и галереями по бокам. Декорация была сделана Дж. Гаулли-Бибиена для оперного спектакля в Праге в 1723 г. Кстати, этот важный зрительный эффект учтен при расстановке скульптур и ваз на террасах Петергофского каскада и на террасах дворца Сан-Суси.

Среди гравюр того же альбома есть сцены с изображением городских площадей и гаваней. Как правило, в середине остается свободное пространство, а постройки располагаются по краям и в глубине. Этот тип перспективы похож на ренессансные образцы (рис. 51). Например, на знаменитые архитектурные vedute из дворца в Урбино или театральные декорации Серлио. На самом деле метод рассматривания их принципиально иной, уже в силу того, что пространство построено на пересечениях рядов. В декорациях, изображающих гавань, искусной игрой света и тени, имитацией архитектурных форм и самим построением пространства Бибиена заставляет зрителя непрерывно искать противопоставление каждому архитектурному мотиву. Таким способом зрительно прощупывается вся композиция.

Еще в одной декорации, представляющей площадь, здания сгруппированы по правилу наибольшего контраста или дополнительной формы. Этот метод можно сравнить с сюитным принципом в музыке, когда контрастно непохожие друг на друга танцевальные формы соседствуют в одном произведении. До Дж. Бибиена этот метод был с блеском продемонстрирован Пепельманом в Цвингере.

Пожалуй, самым откровенным и наглядным изложением идеи угловой перспективы были две декорации Фердинанда Бибиены, отца Дж. Гаулли-Бибиена. Одна из них, датированная 1716 г., была сделана для Венского представления оперы И.И. Фукса «*Angelica, Vincitrice di Alcina*». Другая, по-видимому предназначавшаяся для балета (почти вся сцена оставлена свободной), по мнению известного историка оперы К.В. Буриана, больше похожа на решение геометрической проблемы, чем на функциональный сценический проект. Но именно аскетический геометризм и делает такой прозрачной и доходчивой мысль архитектора (рис. 52).

На переднем плане сходятся две улицы-галереи. При таком пересечении в центре сцены оказываются архитектурный объем, острым углом обращенный к зрителю. В пролете каждой улицы видны такие же поставленные углом объемы. Ка-

жется, что изображена застройка ромбических кварталов. Глаз сразу же замечает продуманное противопоставление разбегающихся к кулисам улиц и обращенного острым углом к зрителю центрального объема. Линейная перспектива создает впечатление, что обе стороны галерей пересекаются где-то у горизонта, а непривычный для линейной перспективы острый угол здания говорит о пересечении тех же галерей вблизи от зрителя. Этот намеренный «конфликт» перспектив еще более обостряется светотенью.

Другая декорация к опере того же Фукса по геометрии противоположна предыдущей. Эту композицию Фердинанд Бибиена строил совместно со своим сыном Джузеппе.

Зритель видит на первом плане внешние стороны двух уходящих за кулисы галерей. По центру сцены галереи разорваны, а в просвете — другая циркулярная форма, обращенная на этот раз вогнутой стороной к зрителю (огромная триумфальная арка с примыкающими к ней боковыми крыльями). Через большую арку видна аркада, образующая теперь уже наружную поверхность ротонды. Зритель воспринимает пространство и объемы противопоставлениями, «изнутри—снаружи», а линейная перспектива служит своеобразным «объектом барочной критики», подобно тому, как классическая ордерная система в барочной композиции часто используется для опровержения или «дискредитации» тектонических представлений.

Конечно, такая оценка роли ренессансной перспективы несколько утрирована, т.к. она все еще остается могучим изобразительным средством и способом восприятия.

Новизна художественной ситуации состоит в том, что художник и зритель приобретают вкус к повсеместному и непрерывному диалогу старой и новой манер восприятия пространства.

Еще до своего приезда в Россию в 1740 г. Дж. Валериани (1708—1762) прославился своими декорациями в Венеции в период, когда там работали Карлеваленс, Антонио Канале и великий Тьеполо, и даже на уровне таких мастеров он выделялся как виртуозный рисовальщик, тонкий стилист, обладающий неистощимой фантазией.

В России Валериани становится законодателем в вопросах оперных декораций и сразу же выводит театральное искусство на уровень лучших европейских постановок. Помимо написания монументальных, преимущественно архитектурных декораций, он изобретает разнообразные машины для сценических эффектов, расписывает плафоны во дворцах императрицы и вельмож (в Зимнем, Аничковом, Екатерининском, Строгановском, в Царскосельском Эрмитаже и др.), преподает ли-

нейную и воздушную перспективы в Академии наук, конструирует камеру-обскуру для создания альбома ведут Петербурга и пишет сочинение по «перспективе, оптике, капотрике и проч.».

Первая крупная сценографическая работа Валериани — постановка в 1745 г. оперы «Сципион» в придворном театре Ее Императорского Величества Елизаветы Петровны (знатока и любительницы помпезных театральных представлений)*.

Большинство постановок было сделано по случаю событий государственного значения (побед, юбилеев, заключений мира и т.д.). «Сципион», с небывалым для России размахом и блеском, был поставлен по случаю бракосочетания наследника. В высочайшем повелении на постановку говорится о «дополнении оперы балетом с машиной и концертом», то есть со всеми практикуемыми в европейской сценографии превращениями, трансформациями, дивертисментами во вкусе барокко. Для этой цели Валериани сконструировал специальные машины, при помощи которых на облаках возникал Храм Славы. На одной из декораций изображена пространственная композиция, образованная многократным диагональным пересечением украшенных шпалерами и скульптурой стен с двухъярусными проемами, в которые видны повторы таких же пересечений (рис. 53).

Подобных диагональных анфилад ренессансные перспективисты не практиковали. В декорации к другой картине той же оперы представлена расположенная по центру анфилада залов, разделенных триумфальными арками.

По стенам залов и на расчленяющих перспективный коридор арках — кариатиды, стоящие на раскрепованных колоннообразных пьедесталах, поддерживают подчеркнуто тяжелые антаблементы. На втором ярусе над ними также раскрепованный строй витых колонн с висящим над сценой балконом, а еще выше — кессонированный потолок. На первом плане на мощных барочного рисунка волютах покоится рама плафона. Образующийся при этом горизонтальный вариационный ряд дополняет вертикальный контрапост ярусов (витые колонны верхнего яруса имитируют позы извивающихся кариатид на первом ярусе) (рис. 54).

Для других картин спектакля Валериани придумывает декорацию, представляющую вид на внутренний двор через многоярусные колоннады с намеренным смещением центрального луча к краю, отчего возникают сложные сопоставления сводов, нервюр и образуются интригующие своей непредсказуемостью комбинации колонн, готичес-

* Лучшие декорации Дж. Валериани воспроизведены в работе М.С. Коноплевой «Театральный живописец Джузеппе Валериани. — Л.: Гос. Эрмитаж, 1948.

кого рисунка арок, лестниц и галерей и прочих архитектурных подробностей (рис. 55, 56). В декорациях к опере «Титово милосердие» (1746) дается вид из монументального зала на внутренний двор дворца через два больших арочных проема. Едва начатый перспективный коридор или аванзал сразу же прерывается пересекающей его стеной с арками, и внимание переключается на сопоставление архитектуры первого и второго планов, при котором обнаруживается их отдаленное родство. Есть еще одна грандиозная анфилада (по мнению историков, написанная художником еще в Венеции), в которой все внимание переключено на мощную пластику двухъярусных ордерных наличников, приставленных к опорам подпружных арок, ритмически членящих продольное пространство коридора-галереи, перекрытого кессонированным сводом. По этим аркам идет отсчет глубины (знаковая пульсация пространства), и они же воспринимаются как контрапост к карнизам двух купольных барабанов (обратная кривизна) на первом плане и в конце анфилады (рис. 57).

Наибольший интерес представляет декорация, изображающая наполовину раскрытый на зрителя интерьер многогранного, перекрытого куполом, зала. Купол опирается на двухслойную аркаду, богато декорированную скульптурой, фронтониками (сандриками), картушами, консолями и пр. (рис. 58).

Сквозь проемы аркад видна следующая купольная ротонда, но уже не интерьер, а вид снаружи, и дальше еще один повтор той же темы. Таким образом выстраивается анфилада ротонд с последовательным чередованием видов изнутри и снаружи. Собственно, это один из самых сильных по выразительности приемов полифонической структуризации пространства. К нему неоднократно обращаются не только Валериани и Бибиена, но и их многочисленные последователи.

И еще в двух декорациях — к одной не установленной исследователями опере и к опере «Альцеста» — с необыкновенной фантазией обыгрывается тот же прием («изнутри—снаружи»). В первом случае изображен очень сложно закомпонованный интерьер с двухъярусной прозрачной ротондой, разомкнутой в центре, и примыкающими к ней по диагоналям галереями. Внутри нее — пересечение под углом еще двух галерей, а дальше пространство двора. Вся обстановка воспринимается через характерный для большинства барочных декораций своеобразный сценический портал (он же аванзал), создающий впечатление, что композиция имеет развитие не только в глубину, но и из глубины, навстречу зрителю. Намек на нескончаемую пульсацию этой анфилады — тоже примета полифонической версии пространства (рис. 59).

В декорациях к «Альцесте» представлена сцена перед храмом Геракла с видом на ротонду через перекрытый пологими арками на раскрепованных спаренных колоннах широкий проход (аванзал). На аркаду ротонды опираются своды окружающей ее галереи, а в проемы хорошо виден интерьер ротонды (то есть опять одновременность восприятия «изнутри—снаружи»). В этом случае циркульные антаблементы ротонды, окружающей её галереи, арок, образующих свод аванзала, — выразительно выявляют противопоставление основных пространств (рис. 60).

Одна из самых барочных по структурному построению и пластической насыщенности — декорация к опере «Сирос», 1760 г., представляет «великий храм Аполлона» (рис. 61).

По сюжету действие должно происходить в Персии, но для барочного спектакля этнографические подробности не имеют большого значения. За исключением портала аванзала, через который и виден интерьер храма, архитектурная декорация представляет собой свободную фантазию на тему европейского барокко и императорского Рима. Только передний план с рядами атлантов — рабов, несущих тяжкий груз чудовищного размера волюты, — и такими же гипертрофированными пьедесталами, по-видимому, должен служить указанием на то, что события происходят в «стране варваров». Этот первый план в сопоставлении с храмом Аполлона настолько вульгарен, навязчив, что в первый момент даже не различается композиция самого храма. А она заслуживает пристального внимания. Подобно лучам, расходящимся от головы Аполлона, от центра зала под углом направлены арочные проходы. Они расположены по обе стороны от подиума, на котором восседает мифологический бог. Через проемы арок видны другие купольные пространства (о купольном перекрытии говорят фрагменты карнизов барабанов и подпружных арок). Этим вогнутым формам противопоставляются полукруглые балконы главного зала. Таким образом каждому изгибу карниза барабана негативно «отвечает» циркульная выпуклость балкона, и этим пластическим контрапостом объединяется в одно целое вся система пространств. Кроме того к основным противопоставлениям подключаются и изогнутые гигантские волюты, поддерживающие плафон аванзала, а раз эта связь замечена, глаз начинает различать аналогичные кариатидам первого плана фигуры, поддерживающие тяжелые сандрики ниш на простенках главного зала (рис. 61 а, б).

В формировании пространственного мироощущения барокко театрально-декорационное искусство конца XVII—первой половины XVIII в. внесло очень важные уточнения, во многом предопределившие дальнейшую эволюцию архитектурного

стиля. Именно здесь была найдена возможность органичного совмещения двух манер: ордерно-перспективной (гомофонной) и барочной (полифонической), то есть ощущения сопричастности «зрителя» декорационному пространству спектакля и ощущения его же отстраненного восприятия всего происходящего вне его собственного пространства.

В целом стилевая окрашенность эпохи протяженностью более двух столетий остается неизмен-

ной. Театрализация барочного мироощущения позволяет воспринять ее во втором отражении (первое — сам реальный барокко) и обрести возможность самооценки.

Утверждающийся классицизм охотно воспользуется этим приобретением. А вторая волна общеевропейского барокко продолжит стилевые разработки, возвращая сценографические открытия в реальную жизнь.

a



b



Рис. 41. Бальдасаре Ланчи: *a* — перспектива улицы Флоренции. Пьеро делла Франческа (?):
б — ведуты. Конец XV в



6

2

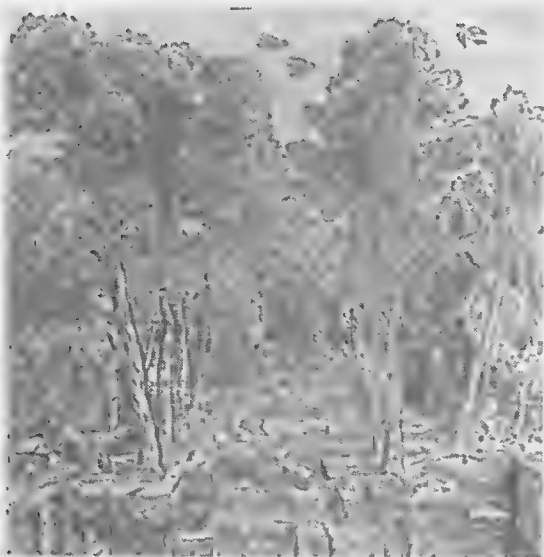


Рис. 41. Пьеро делла Франческа (?): 6 — ведуты. Конец XV в.; С. Серлио: 2 — театральные декорации. XV в.

д



е



ж

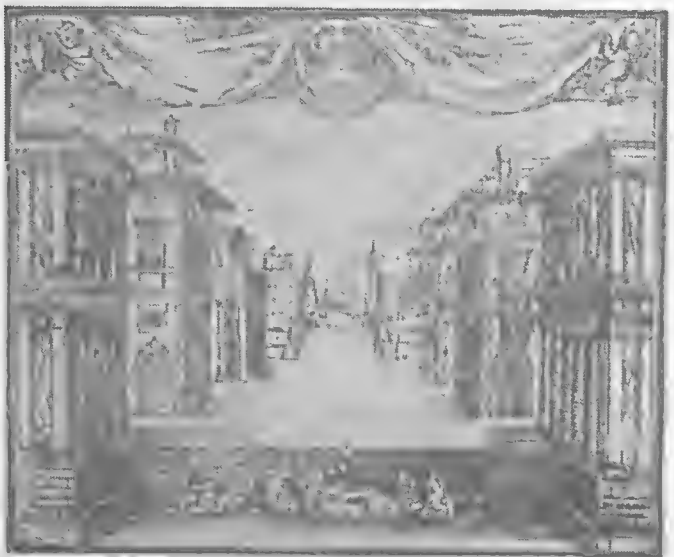
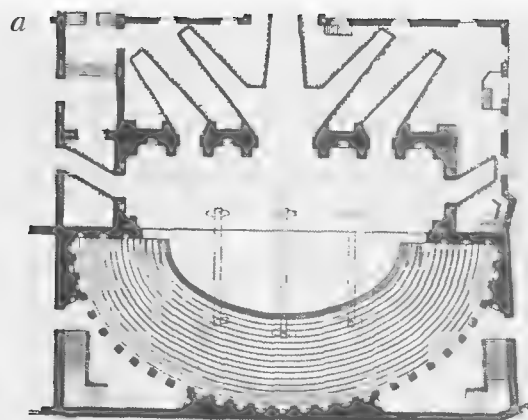


Рис. 41. С. Серлио: д—ж — театральные декорации. XV в.



б



в

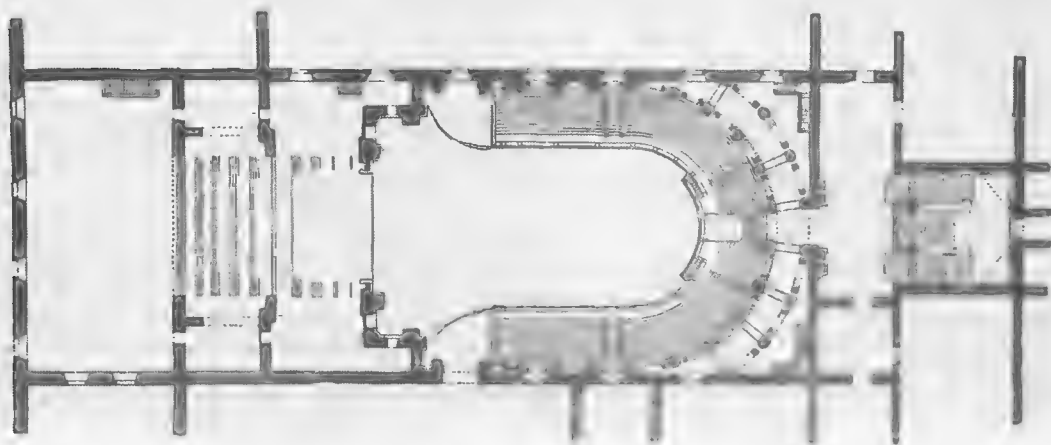


Рис. 42. А. Палладио. Театр «Олимпико»: *a* — план, *б* — разрез;
Дж. Алеотти. Театр «Фарнезе», Парма: *в* — план

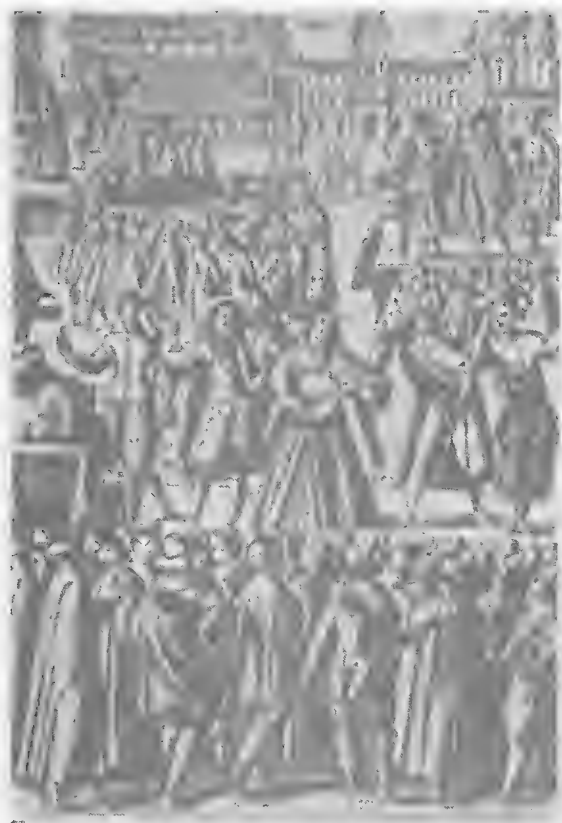
a*б**в*

Рис. 43 *a* — представление комедии на площади Венеции. XVII в.; *б* — сцена из спектакля комедии дель арте;
в — декорация Л. Бурджардини к опере «Золотое яблоко чести», Вена. 1668

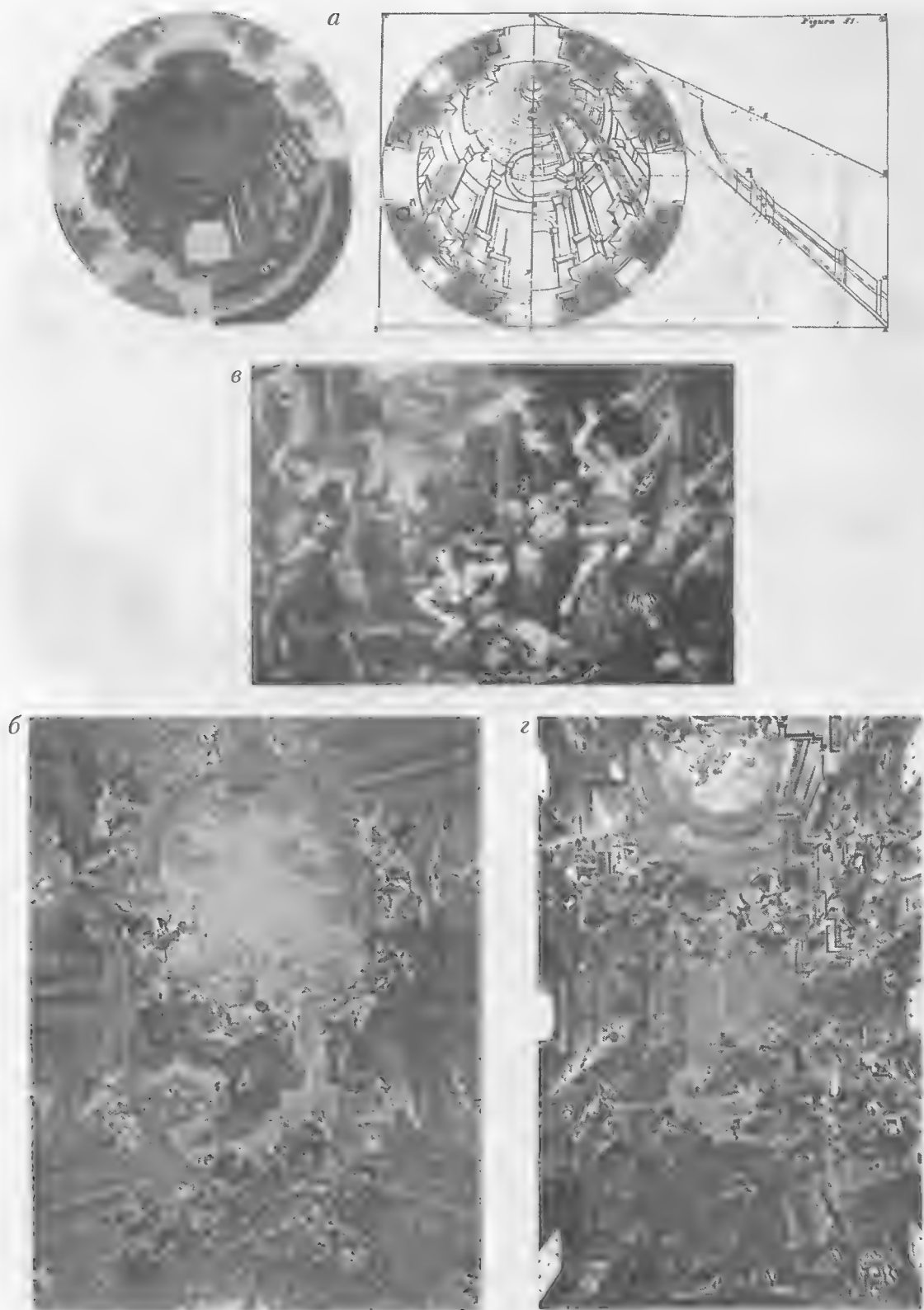


Рис. 44. Андреа Поццо. 1642–1709: *a* — плафонная перспектива купола из «Trattato sulla prospettiva ad uso dei pittore degli architetti». 1623; Дж. Баттиста Гаулли: *б* — плафон церкви Иль Джезу. 1674–1679; Пьетро да Кортона: *в* — *Похищение сабинянок*. 1629; А. Поццо: *г* — плафон церкви Сант Иньяцио



д



е

Рис. 44. Пьетро да Кортона: д — Триумф божественного Провидения. Роспись плафона в palazzo Барберини. Рим. 1633—1639; е — анализ композиции



Рис. 45. Фердинандо Гаулли-Бибиена. Построение угловой перспективы



Рис. 46. Джузеппе Бибиена. Архитектурная декорация (угловая перспектива)

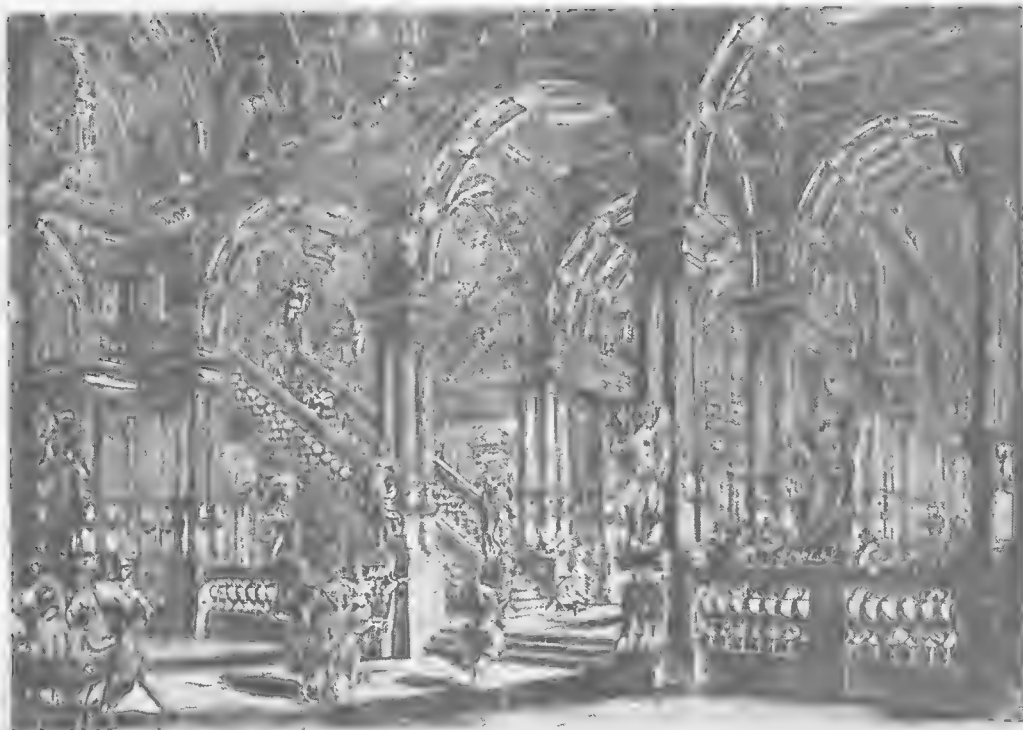


Рис. 47. Джузеппе Бибиена. Архитектурная декорация (угловая перспектива)

a



б



Рис. 48. Джузеппе Бибиена: *a* — архитектурная декорация (угловая перспектива); *б* — анализ композиции

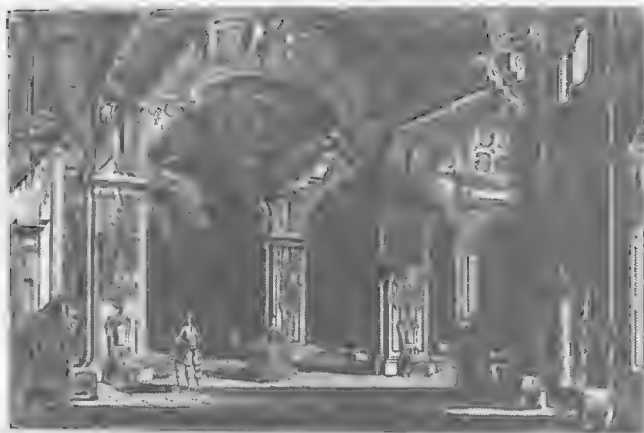


Рис. 49. Джузеппе Бибиена.
Театральная декорация (угловая перспектива)

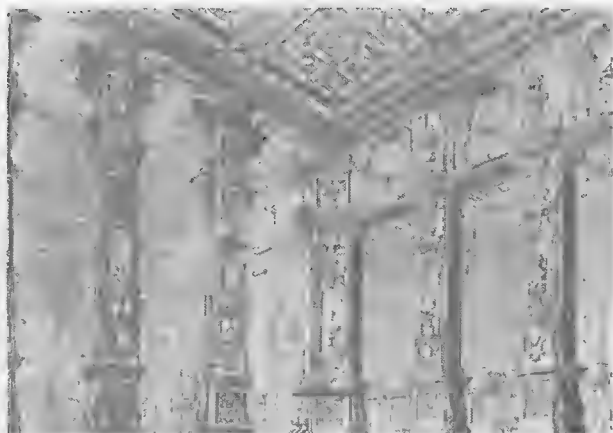


Рис. 50. Карло Бибиена (?).
Театральная декорация с зеркалами

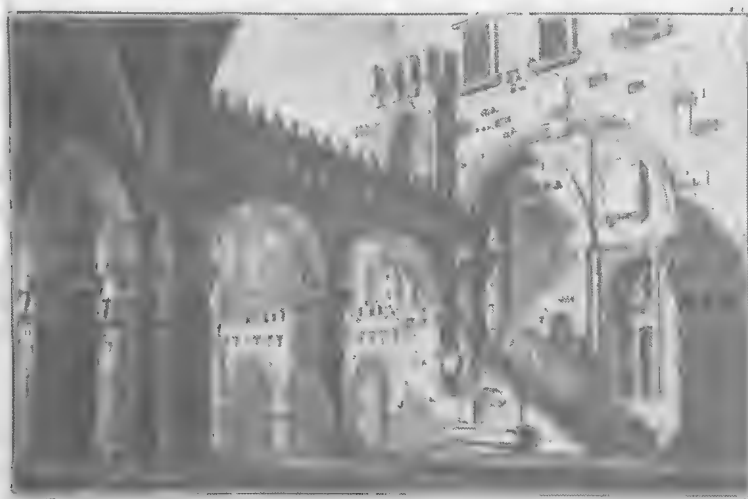


Рис. 51. Джузеппе Бибиена. Театральная декорация (угловая перспектива). 1740

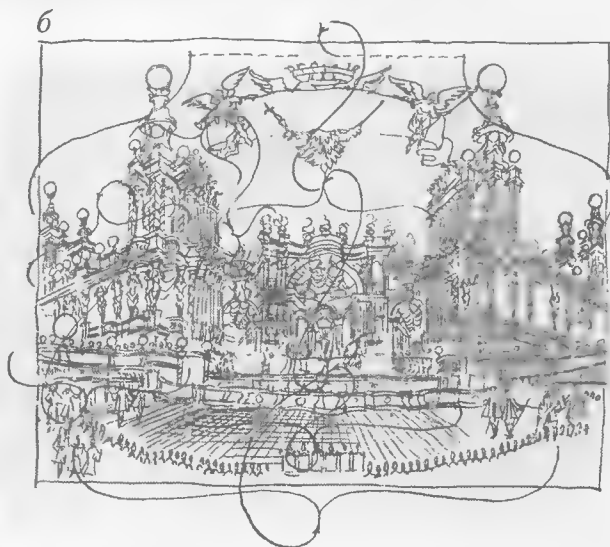


Рис. 52. Фердинандо и Дж. Бибиена: *a* — декорация к *Альцина*. 1716; *б* — анализ композиции

а



б

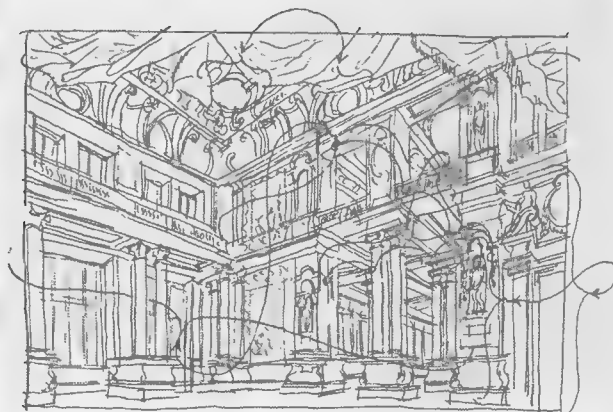


Рис. 53. Джузеппе Валериани. 1708–1762:
а — архитектурная декорация к опере *Сципион*; б — композиционный анализ



Рис. 54. Джузеппе Валериани. Архитектурная декорация к опере *Сципион*



Рис. 55. Джузеппе Валериани.
Декорация в ренессансно-готическом стиле



Рис. 56. Джузеппе Валериани.
Декорация к опере *Титово милосердие*. 1746



Рис. 57. Джузеппе Валериани.
Декорация с анфиладой арок и куполов



Рис. 58. Джузеппе Валериани.
Декорация с многогранным купольным залом

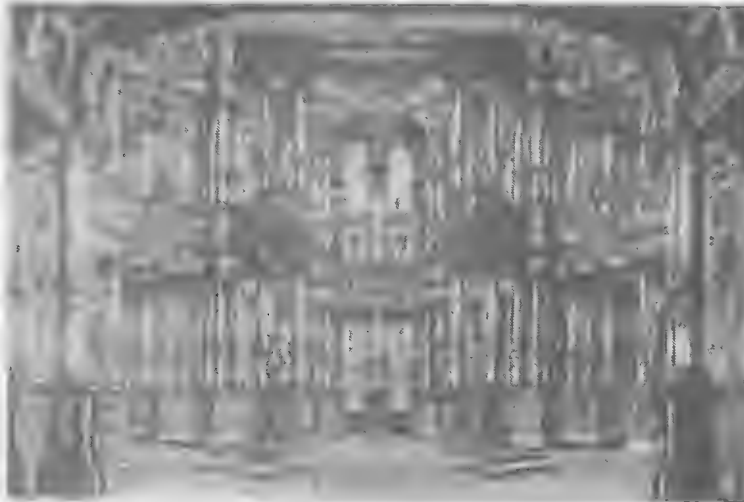


Рис. 59. Джузеппе Валериани. Декорация с двухъярусной ротондой

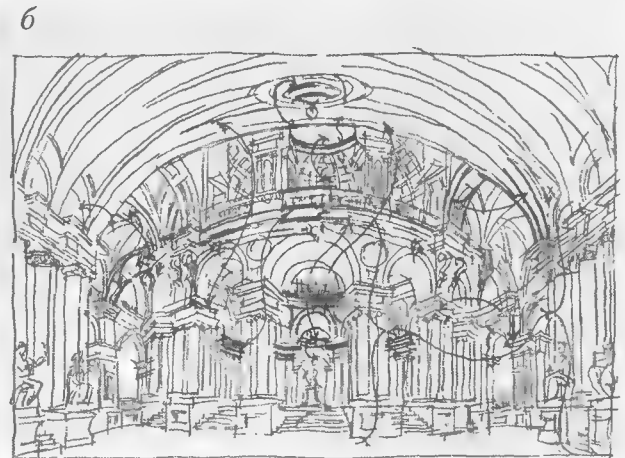
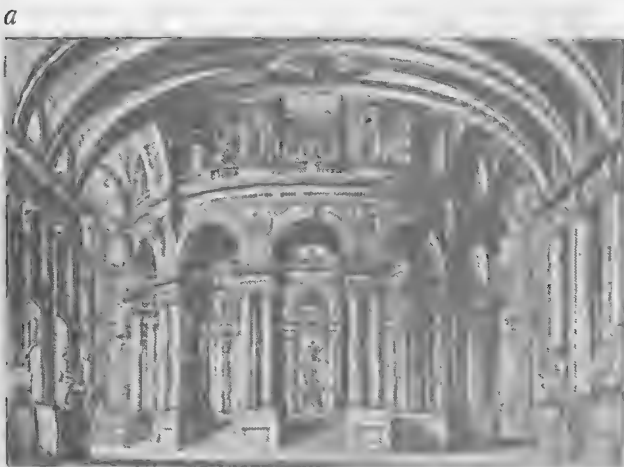


Рис. 60. Джузеппе Валериани. 1764: *a* — декорация к опере *Альцеста*; *б* — анализ композиции

a



6

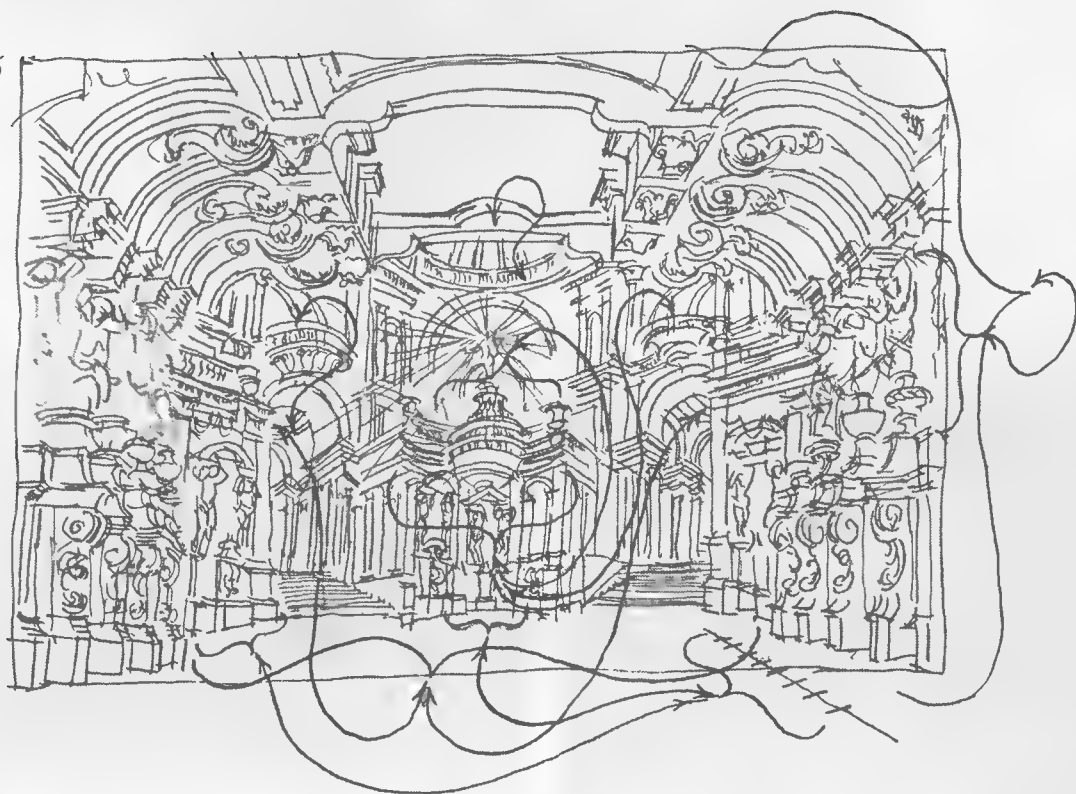


Рис. 61. Джузеппе Валериани. 1760:
a — декорация к опере *Сирок*, Храм Аполлона; б — анализ композиции

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ПОСТСКРИПТУМ

Наиболее запутанная проблема искусствознания. Полифоническая (полиизобразительная) природа архитектурного и изобразительного барокко. Второй фундаментальный принцип композиционного мышления в пространственных искусствах. Одна из причин научных разногласий по поводу барокко. Композиционный резонанс «исторических стилей». К вопросу о смысле и признании стиля

Осмысление барокко как Большого (легитимного с точки зрения науки) стиля имеет свою историю. Примерно со второй половины XIX в. к нему возникает предпочтительный интерес. В той или иной мере его держат в поле зрения и принимают в расчет все историки начиная с Я. Буркхардта.

В 1898 г. выходит труд И. Стржиговского «Становление барокко у Рафаэля и Корреджо*, а через девять лет книга А. Ригля «Возникновение барочного искусства в Риме**». Оба, вопреки устоявшемуся в науке мнению, нашли у этих художников черты барокко.

А. Ригль считал, что с 1520 г. (по-видимому, имелось ввиду время начала работы Микеланджело над капеллой Медичи) обнаруживает себя новая «художественная воля», противоречивая и беспоконная. Она проявилась наиболее выразительно в творчестве Микеланджело и далее утверждалась Тинторетто, Караваджо, Бернини вплоть до венецианцев начала XVIII в. Объектами пристального внимания стали Тинторетто, Греко, Брейгель***. Таким образом, в истории искусства был выделен особый, достаточно автономный период, получивший название «Позднего Возрождения».

Но тут же другой исследователь, К. Буссе, предлагает еще одно его истолкование и называет художников постренессансного времени маньеристами****. Фактическим основателем теории маньеризма стал М. Дворжак.

Маньеризм, как производное новой духовной ориентации, противостоящей материализму и объективизму Ренессанса, с этого момента получил идеологическое обоснование и мог претендовать на художественную полноценность. Художники этого направления перестали быть подражателями мастерам Возрождения и обрели собственное лицо и эстетическую позицию. Траектория эволюции маньеризма имела своим началом идеализм позднего Микеланджело, включала пантеизм Брейгеля и получала высшее выражение в творче-

стве Эль Греко. Таким образом, появление новой духовности оказывалось связанным исключительно с маньеризмом (в обход барокко), поскольку именно Микеланджело (позднего периода), по мнению Дворжака, был его истоком и художественным образцом.

В споре о постренессансном искусстве оценки и определения стиля, как правило, даются в т.н. общекультурном контексте, а это значит — с социально-идеологической и исторической предубежденностью заранее и со стороны. Венская искусствоведческая школа, имеющая в качестве авторитетного прецедента исследовательский опыт Я. Буркхардта и по этой традиции идущая от истории, теологии, философии и литературы, в этом смысле неизбежно давала повод для обвинения в предопределенности и предвзятости.

Как принципиальная оппозиция этой традиции возникает новая теоретически и даже экспериментально обоснованная концепция автономной эволюции стиля (работы А. Ригля, А. Гильдебрандта, Г. Вёльфлина...). Внимание исследователей сосредотачивается исключительно на вопросах художественной формы и ее саморазвития, без каких-либо попыток навязывания умозрительных теоретических идей или культурологических штампов. В 1920-е гг. появляется еще одна работа Стржиговского заведомо обобщающего характера, в которой констатируется кризис умозрительной искусствоведческой науки*.

И опять все главные проблемы искусствознания симптоматично фокусируются на барокко (его происхождении, художественном языке, персонализации, эстетике, самобытном вкладе и роли в общем историческом процессе).

Если бы потребовалось назвать проблему, на которой за последние полтора столетия дольше других фокусировались внимание и интересы фундаментальной искусствоведческой науки, без преувеличения и натяжек ею должна быть признана проблема барокко.

На первый взгляд это может показаться странным, поскольку и тематически, и исторически своеобразие этого стиля в стороне от злободневности и драматических событий нового искусства. И тем не менее именно барокко притянул и вобрал в себя всю философскую и теоретическую проблематику искусствознания, столкнул позиции научных школ, заронил сомнения в надежности привычных представлений о стилях, поделил всех дискутирующих на «еретиков» и «праведников». Вместе с тем, продолжающийся и в наше время мучительный поиск объяснений, желание разга-

* *Strzygowski J.* Das Werden des Barock bei Raphael und Corregio. — Strassburg, 1898.

** *Riegl A.* Entstehung der Barockkunst in Rom. — Wien, 1907.

*** Изучению обозначившейся проблемы посвящена работа *Ebe G.* Spätrenaissance. — Berlin, 1886.

**** *Busse K.H.* Manierismus und Barockstil. — Leipzig, 1911.

* *Strzygowski J.* Die Krisis der Geisteswissenschaften. — Wien, 1923.

дать причину ускользающего и неподдающегося научному препарированию феномена барокко явились своеобразным раздражителем и стимулятором исследовательской мысли.

По мнению Б. Виппера и Г. Зедльмайра, в последние годы исследователи и художники явно предпочитают барокко Ренессансу.

Показательно, что количество вопросов, возникающих у всех исследователей этого стиля, значительно превышает число найденных ответов.

Обобщая и систематизируя известные современные теории развития искусства, Хр. Тёве свел все многообразные объяснения стилиевой эволюции искусства в две концептуальные группы.

Одну объединяет идея «имманентного развития» стилиевой формы по собственным законам (А. Ригль, К. Фидлер, Г. Вёльфлин). В другой признается, что источник развития находится вне искусства и стилиевая форма производна от взаимодействия многих внешних факторов — социального устройства, политической истории, религии, уклада жизни и т.д. (М. Дворжак, Э. Кассирер, О. Шпенглер, В. Воррингер). Тёве назвал эту вторую группу теорий «выразительной» («Ausdruckshistorien»).

В первом случае во многих подробностях изучается все, что происходит с формой в пределах конкретного стиля, осмысливаются ее «закономерности» (скорее, признаки) и затем ими же измеряется художественная ценность произведения. Внутри этой концепции родилась на шумевшая идея «истории искусства без имен» и сама теория «формального анализа» Г. Вёльfliна. Объясняя необходимость и продуктивность своего метода анализа стиля, Вёльфлин писал:

«Существует взгляд на историю искусства, который видит в искусстве «перевод жизни» (И. Тэн) на язык образов и пытается понять каждый стиль как выражение существующего настроения времени. Никто не будет отрицать плодотворность такой точки зрения; однако она все же ведет нас лишь до того места, где искусство начинается. Тот, кто имеет в виду лишь общее содержание художественного произведения, вполне ею удовлетворится, но как скоро мы захотим измерить вещи принципами художественной оценки, мы будем вынуждены обратиться к формальным моментам, которые сами по себе лишены выражения и относятся к процессу развития чисто оптического характера»*.

Во втором случае, в более привычном понимании стиля, давалась не менее обстоятельная характеристика эпохи, т.е. того, что, по выражению Гегеля, является «Духом времени», а стилиевая форма подразумевала пластические шифрованные идеи

или культурные парадигмы. В этом смысле самое искусство И. Тэна определял как «перевод жизни». В сравнении с ярким и выразительным портретом барокко написанные в привычной для историков культурологической манере сформулированные Вёльфлиным формальные признаки стиля явно проигрывали (все богатство содержания и уникальная атмосфера эпохи оказались намеренно вынесенными за скобки). Но именно в русле этой концепции впервые были найдены конкретные и объективные признаки барочной формы.

Если в период написания «Ренессанса и барокко» Вёльфлин считал, что ценность формальных признаков в том, что они сами по себе лишены выразительности, то в последние годы жизни стал говорить о возможности и целесообразности наполнения формального каркаса богатым барочным содержанием. Однако при попытках совместить оба подхода появилась необходимость «подгонки». Либо тенденциозно подбирались признаки формы, нужные для иллюстрации идеи, либо в истории замечали только то, что подтверждало формальный анализ.

И то, и другое вело к искажению и самого стиля, и «Духа времени», для которого даже самый совершенный реестр формальных атрибутов всегда будет неудобен и неполон.

По-видимому догадываясь об этой опасности, наиболее тактичные интерпретаторы «теории выразительности» (Э. Кон-Винер, М. Дворжак, В. Воррингер, Б. Виппер, М. Алпатов...) никогда не добились ее точного и полного подтверждения.

Формальный анализ барокко позволил заметить в стилиевой картине истории признаки цикличности, и это открытие вдохновило на разработку «теории спирального развития стиля». Пришедшая в голову швейцарскому археологу Деонна идея цикличности была охотно принята и успешно апробирована на конкретном материале многими историками (К. Верман, К. Гартман, П. Гнедич, А. Бенуа, Н. Брунов, М. Алпатов...).

Сам Деонна выявил в античном искусстве несколько фаз, или стадий, развития стилей: 1 — натурализм, 2 — нарастание реализма, классика (Фидий), 3 — нарастание динамизма, ведущего к барокко — рококо (искусство Александрии). Главная же ценность идеи заключалась в том, что те же стадии прослеживались и в другие стилиевые эпохи. Например, в готике, как и в античности, были обнаружены свои классика, барокко и рококо. По той же схеме начали воспринимать и искусство «нового времени» (XV—XVIII вв.).

Идея спиральной эволюции утверждала за барокко статус обязательной фазы развития стиля. Причем на каждом витке истории барочный период означал его затухание.

* Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — М.—Л., 1930.

Во введении к «Ренессансу и барокко» Вёльфлин считает нужным оговорить этот момент до начала анализа. «Словом «барокко» мы обыкновенно обозначаем стиль, сменивший Ренессанс, или, как принято говорить, бывший плодом вырождения Ренессанса... В истории античного искусства мы также находим явление, соответствующее барокко. Здесь постепенно установились и характерные для него отличия. (Л. фон Зибель назвал его «римским барокко»). «Симптомы вырождения» античного искусства те же, что и Ренессанса». И в другом месте — «... притупленное чувство формы требует более сильных возбудителей. Архитектура впадает в барокко»*.

Высказав такого рода намеки на его стилевую второсортность («увядание», «вырождение», «остающееся ощущение неудовлетворенности»), Вёльфлин видит свою задачу в «определении и разборе этих симптомов», т.е. в прослеживании постепенного затухания в барокко классических достоинств.

Вместе с тем в самом параллельном анализе оба стиля подаются как несводимые друг к другу художественные системы.

Последующие исследования фактологически подтвердили правомерность обеих версий барокко — стадийной и самобытной.

При несколько ином взгляде на историю другой исследователь стиля В. Воррингер сначала обращает внимание на неоднородность Ренессанса — одновременное возрождение «греческой стихии» и возрождение «римской стихии». А. Габричевский остроумно уподобил одну «греческому курсиву», другую — «римской антике» (печатному прямоугольному курсиву). И дальше Воррингер предлагает провести через все Возрождение разделительную линию и различать южную (средиземноморскую) «культуру образа» и северную «культуру воли».

А. Ригль ввёл, как причину стилевой эволюции, понятие «художественной воли», но совсем неожиданно оно оказалось полезным и продуктивным для уяснения причины противопоставления и разведения романского и готического типов. На этом разделении, учитывающем и разумно непостижимые, национальные и даже расовые факторы, фактически стоит вся европейская культура. Причем уже сам факт пространственного разделения допускает возможность одновременного сосуществования обоих типов внутри одного стиля. Особый философский смысл, который вкладывал в свое понятие сам Ригль, в контексте проблемы барокко предполагал выдвиже-

ние на первый план структурно-психологических вопросов восприятия стилевой формы (того, что позднее будет названо Зедльмайром «структурным гешталтом»).

В последних работах Вёльфлина классика и барокко уже противопоставляются как «изобразительная образность» юга и «экспрессивная выразительность», присущая северному художественному типу в целом. В северном, неклассическом преобладает субъект — «Я», выразительность и воображение. В южном (классическом) — образ, образец, образцовость, культ завершенности. Позднее П. Франкль сделал структурное уточнение, определив классику как «стиль бытия», а барокко как «стиль становления». Одним словом вышло, что для барокко воля создавать что-либо, самобытность и необразцовость всегда важнее образа. В этом особенность северного художественного темперамента (типа).

То же доминирование субъективного — в философских конструкциях большинства немецких мыслителей. Во всех рассуждениях Фихте, Гегеля, Шопенгауэра... навязчиво утверждается «Я» — волевое начало. Это отличает немецкую мистику в целом.

Однако эти наблюдения вовсе не означают, что художественная воля типична исключительно для северного типа. Все дело в трактовке этого понятия. Для южного, романского типа (и особенно в греческой античности) воля всегда закономерна. И классика в этом случае подразумевает простую образность как нормативность. Для северного понимания воля, напротив, проявляется в преодолении нормы и игнорировании образца. Нелишне вспомнить, что нормативность присутствует и в философии Платона, в которой все строится на аксиоматическом утверждении, что существуют прообразы идей, вещей, поступков, т.е. нечто совершенное и навсегда готовое. Отсюда и традиционное понимание классики в античном варианте.

Зиммель посчитал эту теорию полезной для обсуждения стилевой проблемы в том смысле, что стилевая форма классики создается из готовых существующих «образцов».

Именно так поступал ренессансный художник, экспериментируя с ордерными мотивами античности. Аналогично и Рим комбинировал мотивы своих греческих (восточных) учителей.

В одной из своих ранних работ Э. Панофский прослеживает связь «культуры воли», т.е. барочного выразительного начала, с учениями об идеях — от Платона до Дж.П. Беллори, а теории подражания — от Аристотеля до Дж.П. Ломатцо — с классической культурой отображения и приходит к выводу, что их взаимоотношение скорее и вернее всего можно представить как диалектическую ан-

* Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. — СПб.: Грядущий день, 1913. — С. 1.

тиномию (с допущением отрицаний и совмещением несовместимого).

В этих теоретических построениях барокко опять невольно начинает восприниматься как стихия искажения и нигилизма, как бескомпромиссная «борьба» с классическим началом.

Но и самое понятие классики не без влияния гегелевской диалектики со временем усложняется и наполняется внутренним напряжением. Уже в «Эстетике» Гегель выделяет два способа художественного переживания. Они легко ассоциируются с уже выявленными Воррингером типами художественной культуры. Классика, по Гегелю, — органическое единство формы и содержания. Но если наполнить эту, ставшую тривиальной, формулу содержанием всего европейского искусства, повсеместно обнаруживается борьба идей нормы и идей воли. В какой-то точке возникает синтез. Это и есть классика в ее диалектическом понимании.

Однако и после всех усилий вдохнуть в барочный феномен объединяющую и все улаживающую теоретическую идею и вразумительно объяснить историческую периодичность, в его понимании и оценке остается много спорного и несуразного:

- закрепленный Вёльфлиным за Ренессансом ордерно-тектонический принцип оказывается столь же значителен и для классики. Вместе с тем, классика, по теоретическим выкладкам, есть точка синтеза контрастных художественных типов, а не совпадение с одним из них;

- как ни заманчива идея разведения типов в пространстве (север—юг), нельзя забывать, что сам барокко рождается и достигает своей кульминационной фазы в XVII столетии на юге, в Италии;

- озадачивающая многих одновременная двуполярность эпохи барокко — взаимовлияние, иногда конфронтация классической и барочной линий в той же Италии — реальный факт. Но тогда эту фазу сосуществования в стилиевой эволюции правильнее было бы считать классическим синтезом;

- или уже упомянутая склонность иметь дело с готовыми мотивами (образцами), приписываемая исключительно классическому (ренессансному) типу. Но бесспорный барокко (Высокий барокко) в лице Бернини, а особенно Борромини и Гварини, увлеченно комбинирует композиционные схемы и использует образные стереотипы Возрождения. И таких несуразностей, «нестыковок» набирается немало.

Вообще все разночтения стиля, традиционные и нетрадиционные подходы к нему, да и запутанность вопроса его качественной оценки, подводят к мысли о необходимости выбора из двух крайностей, сулящего выход из обозначившегося тупика

Одних исследователей предшествующий опыт изучения (во многом дискуссионный) подвигает к рискованному шагу — к решительному отказу от стилиевых категорий применительно к барокко. Других тот же опыт наводит на мысль о хронической неполноценности и недостаточности устоявшихся теоретических представлений, об односторонности и даже тенденциозности интерпретации стилиевой эволюции искусства. Отсюда желание проверить их справедливость и непредвзято объяснить некоторые давно известные, но оставленные без внимания факты.

После Вёльфлина все поверили, что единственно правильно мерить барокко его же собственными мерками. Он практически доказал, что наибольшей надежностью обладают те суждения о стиле, за которыми стоят неоспоримые конкретные особенности (атрибуты) художественной формы, и предложил для их изучения метод, который считал научно объективным. То, что особенности формы стали почти обязательными для всех суждений проблемы стиля, бесспорно придало искусствоведческому анализу предметную доказательность.

Главные заслуги Г. Вёльфлина в прояснении проблемы стиля могут быть сведены к трем принципиальным положениям. Первое — он напрямую связал понятие стиля с манерой (или способом) зрительного восприятия художественной формы. До него ясно не осознавалось, что художественное восприятие в разные стилиевые эпохи неодинаково. Второе — это подтвержденная его работами плодотворность формального сопоставления стилей, при котором исследователь не опасается впасть в тенденциозность. И третье — сформулированные пять пар основных, полярно противоположных понятий истории искусств, ставшие общепринятыми атрибутами барочного и, соответственно, ренессансного стилей.

Однако даже эти яркие и меткие стилиевые характеристики не прояснили вопроса композиционных закономерностей стиля и структуры барочного художественного образа, т.е. по существу были суждениями наблюдателя, впечатлениями зрителя с развитой психологической рефлексией, умеющего анализировать собственные эмоциональные реакции на художественную форму.

И после Г. Вёльфлина барокко по-прежнему оставался стилем без теории и стилиевого композиционного принципа. Заостряя внимание на проблемах формы, особенностях ее строения и зрительном восприятии, Г. Вёльфлин, конечно же, не исключал участия в ее возникновении многообразных внешних факторов и исторических обстоятельств (социальных, экономических, политических, этнографических..), а также «эстетического

чувства». В тот момент для него важно было высветить и узаконить то, что обычно выпадало из поля зрения исследователей. Дополнительные необходимые разъяснения по поводу формального метода были сделаны самим Г. Вёльфлином после многочисленных обвинений в отрыве от реально-го бытия художественного произведения и всякого рода общественных идей, которые принято было считать единственным содержанием искусства. В какой-то мере обвинения были спровоцированы сознательным пренебрежением автора исследовательской традиции. Он не отрицал, что был намеренно тенденциозен, полемичен и радикален.

В знаменитой работе «Ренессанс и барокко» Г. Вёльфлин часто высказывал категорические суждения о мастерах, направлениях, школах, оперируя исключительно формальными критериями, расставлял оценки, в то же время оставляя без ответа ряд неотвратимых и принципиально важных для стиля вопросов. Почему происходит периодическое обесценивание стилиевой формы? Откуда берутся новые формы? Каков их смысл? Подчиняются они какой-то закономерности или ими управляют произвол и интуиция? Строго говоря, ответы на некоторые из них были даны, но опять импрессионистически, со стороны (вопреки его же собственному требованию искать в художественной форме безусловную закономерность).

Свое понимание «чувства формы» Вёльфлин заимствует из опыта экспериментальной психологии, но не проверяет его анализом композиционной структуры произведения. Иными словами, оно привнесено, а не выведено из художественной практики. На самом деле в реальном творческом процессе «чувство формы» всегда композиционно организовано, а в произведении выражено структурно. Что-то мешало и мешает увидеть правила его организации.

В анализе двух стилей-антиподов важно было заметить, что они не просто используют разные формы, а предполагают самобытные способы их построения, и при этом искомая композиционная закономерность обнаруживает себя в особом взаимодействии архитектурного принципа и художественной системы пространства, представляющей своего рода «пространственно-тектонический бином». В момент смены стилей внутри «бинома» происходят существенные изменения (структурная перестройка).

При широком толковании композиционной закономерности тектонический принцип включает атектоническую тенденцию, а системное представление о художественном пространстве — момент деструктивности. (Иными словами, нарушение архитектурной логики ордера или искажение

перспективного образа пространства еще не означают отсутствия композиционных закономерностей).

Изучение этой взаимосвязи вносит композиционную определенность в понятие «манеры видения».

В ходе исторического развития искусства в умеренные стили периоды складываются устойчивые типы композиционного мышления. Ренессансный тип имеет в своей основе условно-изобразительный ордер и перспективу (его можно уподобить гомофонному складу в музыке). Барочный — контрапост и аперспективную (диалогическую) систему пространства.

Анализ психологических особенностей восприятия композиции, построенной на контрапосте, и возникающего в этом случае пространственного мироощущения наводит на мысль о полизрительной или, привлекая музыкальную аналогию, полифонической природе изобразительного и архитектурного барокко. Оказывается, полифонизм давно, но инкогнито, существует в изобразительных и пространственных искусствах, и его закономерности так же для них значимы, как и для музыки.

Распространенное мнение о композиционной неполноценности архитектурного барокко (в теории классицизма, в искусствоведческих концепциях, использующих понятия классики и реализма, в системе взглядов И.В. Жолтовского) объясняется, по-видимому, не столько отсутствием писаной архитектурной теории, сколько неправомерными попытками навязывания барочной композиции правил и эстетических норм других стилей. Вёльфлин призвал мерить барокко мерками барокко, но при отсутствии композиционного принципа это не устранило сомнений в полноценности стиля.

Исследование законов архитектурной полифонии и соответствующих им формальных приемов решительно меняет представления об этом «неудобном» стиле.

Барокко возникает и обретает стиливую полноту в русле полифонического мышления, предполагающего специфическую, строго продуманную композиционную процедуру. При всей полноте существовавшего атрибуционного описания барокко оставался вещью в себе, загадочным феноменом. Его полифоническая природа для традиционного искусствоведения открывается в ходе максимально приближенного композиционного анализа к творческому процессу (взгляд изнутри) и соответствующего ему восприятия художественного произведения.

Сопоставление уровня полиизобразительного мышления Микеланджело, Дж. делла Порта, Бернини, Борромини и Гварини с уровнем полифонии А. Габриэли, Палестрины, О. Лассо и других лидеров музыкального стиля позволяет сделать вывод,

что изобразительные и пространственные искусства на этом этапе эволюции стиля по разработанности полифонического языка явно опережают музыкальное искусство и скорее соответствуют композиционному уровню Фрескобальди, Букстехуде и Пахельбеля, т.е. зрелому и позднему этапу музыкального полифонизма.

В архитектуре и изобразительных искусствах контрапост, способы его построения, характерно-барочный тематический материал и, что особенно существенно, неордерное (неиерархическое) восприятие художественной формы представляют собой формально-композиционную основу барочно-полифонического мышления.

Для понимания закономерности барочной композиции очень важно учитывать характерный отбор тематического материала и связь контрапоста с ощущением пространственной сопричастности изображению. («Зритель» вживается в него и принимает на свой счет). Так, например, в архитектурном контрапосте обычно используются неконструктивные мотивы (разорванные фронтоны, витые колонны, раскреповки, сдвиги, изогнутые антаблементы и т.д.), что указывает на присутствие и значительность атектонического момента в композиционном мышлении. А само восприятие контрапоста (фигуративного или пространственного) неизменно рождает ощущение сопричастности пространству произведения (иллюзию соучастия). Контрапост и диалогическая система пространства не отменяют и не опровергают прежних характеристик барокко, но дают им закономерное объяснение. К тому же они служат надежным указателем стиливой принадлежности отдельного произведения, творчества мастера и целого художественного направления.

С позиций строго ордерного мышления композиционное целое — результат тектонически непротиворечивого построения формы. Части этого целого связаны иерархически.

Для мышления, основанного на контрапосте, целое — сам процесс диалогических противопоставлений. При этом исходное противопоставление (изложение темы) и его последующие проведения всегда равноправны.

В этом смысле барочный и ренессансный типы художественного мышления — не просто атрибуционные, но композиционные антиподы. И в самом деле, контрапост и диалогическая (динамическая) система пространства возникают как намеренное неповиновение законам ордера и перспективы во имя другого рода целостности (целое как процесс — довольно близко к понятию становления формы).

Художественная композиция всегда предполагает закономерное (особым образом организован-

ное) ее прочтение. Даже самый точный реестр формальных признаков стиля еще не гарантирует правильности восприятия. Для закономерного прочтения необходима соответствующая зрительная и психологическая настройка, при которой все особенности композиции кажутся нужными и естественными. Эта настройка может быть спонтанной, т.е. представляющей собой ненамеренно приобретенное упорядоченное восприятие художественных форм, которым незаметно для себя (интуитивно) овладевает публика в каждую стилевую эпоху.

Таким образом не всегда сознаваемая взаимосвязанность пространственных и тектонических представлений позволяет увидеть и понять формально-художественную логику и приемы, которыми руководствовался мастер. Архитектонические вольности барокко, оцениваемые с точки зрения ренессансной художественной системы как заведомые ошибки, могут оказаться естественными и правильными в системе барокко. Контрапост барокко «фальшив» и «неестественен» в ренессансной системе пространства. С учетом закономерностей зрительной полифонии введенное Г. Вёльфлиным понятие барочной «манеры видения» теперь обретает конкретный смысл, а методика анализа стиля приближается к реальному творческому процессу.

Во временных границах каждого стиля в разных искусствах наблюдаются аналогичные явления. Поверх языковой исключительности каждого вида искусства устанавливается общий стиливой тип композиционного мышления, что дает право при исследовании закономерностей в одном виде искусства искать и находить аналогии (и даже оправдания) в других. Так, например, для понимания закономерностей архитектурного барокко оказался чрезвычайно полезен композиционный опыт музыки, живописи, театра и даже поэзии того времени. Правомерность подобных аналогий подтверждают классические примеры синтеза в театре (опера, балет, драма...), архитектуре и в церковном богослужении.

Как это ни парадоксально, в архитектурной и искусствоведческой науке применительно к изобразительным и пространственным искусствам проблемы полифонизма никогда не исследовались. Более того, не допускалась даже сама возможность его существования в этой сфере. Вместе с тем, при непредвзятом и полифонически настроенном взгляде на историю стилей, выясняется, что этому принципу периодически принадлежит исключительно важная роль в композиционном мышлении архитектора, живописца, скульптора, театрального декоратора... В музыкальном творчестве полифонизм — хрестоматийное понятие, находящееся постоянно в ра-

боте и в поле зрения музыковедов. В литературе он открыт сравнительно недавно (М. Бахтиным). В изобразительных и пространственных искусствах — традиционно не замечается*.

По представлениям одних, барокко — естественное и плавное продолжение Ренессанса, по другой версии — архитектура барокко означает резкое уклонение в сторону от классики Высокого Возрождения. Барокко называют то «последним великим архитектурным стилем», то «периодом упадка».

Более чем столетней «опале» барокко Вёльфлин дал следующее объяснение: «Архитектура изменяет в барокко своей природе и пытается воздействовать средствами, свойственными другому роду искусства: она приближается к живописи**». Этот вывод, по сути дела, равносильно утверждению, что в искусстве Фрескобальди, Букстехуде, Пахельбеля и Баха музыка изменяет своей природой, что непохожа на музыку Люли, Перселла, Монтеверди, Вивальди.

На самом деле в рискованном положении оказалась не архитектура, а сами исследователи, просмотревшие в многочисленных композиционно необъяснимых фактах, обильно наполняющих историю архитектуры (Вёльфлин и Ригль считали возможным говорить даже о т.н. «древнеримском барокко»), закономерность полифонизма, составляющего неотъемлемую часть архитектурного мышления (на правах второго фундаментального принципа построения стилиевой формы).

В формально-теоретическом плане противопоставление барокко Ренессансу есть противопоставление полиизобразительного (полифонического) художественного мышления архитектоническому (гомофонному), а если говорить о способах выражения — противопоставление принципа контрапоста и т.н. «диалогической системы пространства» ордеру и линейной перспективе. При этом нельзя упускать из виду немаловажную подробность — полифонический (полиизобразительный) принцип не является исключительно особенностью архитектурного барокко XVII в. Его можно встретить и в других, даже контрастных ему стилях, но на вторых ролях, как дополнение или условие всегда особенно ценимого художественного синтеза.

* Главный довод противников полифонизма в изобразительных и пространственных искусствах — это его отсутствие в теории и в основополагающих трудах классиков искусствознания. В музыкальном искусстве полифонический принцип известен давно и его разработка с перерывами продолжается, по меньшей мере, тысячелетие. В литературоведении до начала прошлого века (до работ М. Бахтина) тоже не было упоминаний о полифонии в литературе. А раз так, по логике исторического прецедента, ее не должно быть в природе. Но сегодня литературоведы многих стран увлеченно ищут и находят убедительные подтверждения ее существования.

** Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко: Пер. с немецкого. — СПб.: Грядущий день, 1913. — С. 21.

Есть основание утверждать, что ренессансный и барочный типы мышления равноправны и равноценны с точки зрения выразительности. Собственно говоря, к этой мысли уже подводила продуктивность сравнительного стилиевого анализа, предпринятого Вёльфлиным. Но при атрибутивной по своей сути характеристике, без уточнения стилиевого структурного принципа реабилитация барокко все же оставалась неполной и не до конца убедительной. Чтобы устранить все сомнения, нужны были стилиевая закономерность и масштабный художник-первопроходец новой манеры.

Микеланджело — самая загадочная фигура переходной эпохи — неожиданно предстает в роли радикального реформатора и создателя новой композиционной системы мышления.

Контрапост и правила полифонической выразительности в сфере изобразительного искусства и архитектуры задали направление целой эпохе. Значение этих открытий для дальнейшей стилиевой эволюции искусства трудно переоценить.

Барочная полиизобразительность, имея за плечами полифонизм готики и опыт ренессансной манеры видения, вырабатывает более сложные требования к полифонии — возможность диалогического развития темы, «сквозной согласованности» контрапостов и одновременности восприятия, т.е. особой целостности полифонической ткани.

Именно эффект зрительной одновременности и сопричастности, превратно понятый исследователями как «спираль» и «винт», на самом деле «контрапост» — композиционный принцип нового видения, пронизывающий все, что выходит из-под рук Микеланджело, изменяет привычные представления о структуре художественного произведения, объясняет все «странности» его художественного мышления и дает ключ к прочтению архитектурных образов, о которых было сказано так много надуманного и противоречивого. Прямые попадания, примеры точного прочтения — не часты, но эти факты особенно ценны. И тем не менее многие прежние непредвзятые, эмоционально найденные характеристики искусства Микеланджело и всего архитектурного барокко остаются в силе. Новая закономерность их объясняет, уточняет и согласует в соответствии с полифоническим принципом, в который очень естественно укладываются все типично барочные композиции.

Расшифровка каждой композиции Микеланджело — это всегда открытие новой подробности «полифонического письма» (техники изобразительного полифонизма).

Как и Брунеллески, он вводит новую манеру, задает стиль, но начинает не с отрицания, а с ответственного переосмысления опыта предшественников. Его образное мышление не является строго

архитектурным (идущий от скульптур антропоморфизм), но оно расширяет границы художественной выразительности архитектуры и позволяет передать многие, прежде недоступные этому искусству, настроения и чувства, т.е. особое мироощущение, которое несет барокко. Вёльфлин проницательно подмечает и объясняет естественность антропоморфизма на стартовой фазе стиля. В этом смысле антропоморфическая образность Микеланджело (главный камень преткновения его исследователей) даже обязательна как начальная выразительность стиля. Чрезвычайно важно, что композиционная манера в пределах барокко остается единой для многих искусств (живописи, скульптуры, архитектуры, театра, поэзии). Сила и убедительность синтеза Микеланджело в том, что он владеет своеобразным «переходным ключом», позволяющим находить любому композиционному изобретению соответствующие аналоги в других искусствах.

Эпоха после Возрождения и Микеланджело, характерная расслоением единого стиля, — значительна и содержательна хотя бы уже потому, что в этот период были сделаны открытия важные и полезные для последующих стилистических систем (классицизма, романтизма, реализма...).

Со временем барокко утверждает собственные композиционные каноны.

Дж. делла Порта — мастер ранней фазы барокко и наиболее строгий архитектурный стилист. Его главный вклад — разработка композиционно-безупречных полифонических форм (барочного базиликального фасада и барочного ансамбля виллы), подобных математическим формулам. В отличие от Микеланджело его образность чисто архитектурная.

Дж. Виньола — фигура стилистически недостаточно определенная, многоплановая и в этом смысле вполне симптоматичная. В его творчестве сосуществуют традиции Возрождения, барочные формы, маньеристские приемы и идеи, подготавливающие классицизм. Театрализованное построение архитектурного пространства (вилла папы Юлия III) во многом обязано этому умению работать с разнохарактерным композиционным багажом.

Начиная с Я. Буркхардта, Палладио обычно изучают и оценивают изолированно от барокко. Вёльфлин также считает его небарочным мастером. Фриц Бургер — крупный исследователь Палладио — утверждает, что тот не был «классицистом». Питер Марэй, автор тома «Архитектура Ренессанса», в капитальной многотомной «Всеобщей истории архитектуры» говорит о Палладио как о мастере Высокого Возрождения. Такой же взгляд на Палладио и в отечественной «Всеобщей истории архи-

тектуры» (ВИА). В то же время в ряде зарубежных работ его называют «типичным маньеристом» или представителем раннего барокко. И.В. Жолтовский принципиально не принимал барокко, но был убежденным палладианцем.

В дополнение к известным представлениям о Палладио выяснилось, что в его художественном методе важную роль играет т.н. «тематический монтаж». Но откуда появилась сама возможность монтажа? Установить родословную этого приема трудно, во всяком случае, она очень древняя. Монтаж встречается и во времена Витрувия, и до него, и после. Но этот прием никогда не фиксировался сознанием. В новое время его признаки можно найти у Дж. да Сангалло, а строго оформленным и действенным он становится только после открытия контрапоста и новой композиционной техники Микеланджело. Знаменательно, что в болонском конкурсе Палладио показал себя зрелым мастером контрапоста. В свою очередь некоторые приемы развертывания композиции и пространственное мироощущение самого Микеланджело в какой-то мере подготовлено объемно-центрической архитектурой Браманте. Может быть поэтому наследование контрапоста не мешает классическому настрою Палладио. Но некоторые и очень существенные особенности палладиевой манеры выходят за пределы концепции классицизма. С барокко он соприкасается частично, а в свободе обращения с ордерными мотивами не уступает маньеризму.

Вместе с тем тематический монтаж — это, безусловно, принципиальное и самобытное направление композиционной мысли, выразительные возможности которого не исчерпаны и по настоящее время (разработка идеи тематического монтажа присутствует в архитектуре классицизма, ампира, неоклассики и даже постмодерна). С легкой руки Палладио — этого удивительно гармоничного художника — тематический монтаж прочно утверждается в мышлении архитекторов. Мы находим его в творчестве многих выдающихся мастеров разных стилей (Пиранези, И. Джонса, К. Рена, Ф. фон Эрлаха, К. Леду, М. Казакова, В. Стасова, Дж. Жилярди..., И. Фомина, И. Жолтовского, Г. Гольца и даже мастеров современного авангарда Р. Вентури, Р. Бофилла, А. Росси)...

Микеланджело радикально меняет манеру выразительности, хотя почти одновременно находит возможность согласования нового принципа с художественными идеями Возрождения.

Палладио — это еще одна возможность Возрождения, открывшаяся в ходе бережной перестройки и освоения незамеченных композиционных резервов Ренессанса. Без «прививки» полиобразительности ее могло и не быть. Из этой

«пары» (Микеланджело — Палладио) как масштабный полифонизм всей эпохи вырастает будущее противостояние или, вернее, взаимная дополняемость барокко и классицизма.

Художественный смысл и причина маньеризма — один из самых спорных вопросов архитектурной и искусствоведческой науки. По Дворжаку, маньеризм — преддверие барокко. В. Виппер называет этот «неудобный» отрезок от Микеланджело до Бернини периодом «борьбы течений». Для И. Жолтовского — это время забвения принципов классики.

Разноголосица во многом объясняется тем, что сами определения архитектурного стиля либо недостаточно четки (часто преобладают «импрессионистические» характеристики), либо оторваны от реальной «технологии» творчества, чем грешат и «формальный анализ», и «иконологическая интерпретация», и даже «структурный гештальт».

По-видимому, правильнее и продуктивнее связывать стиль прежде всего с закономерностью художественного мышления, непосредственно выведенной из композиционных фактов. Нельзя не согласиться с историками, считающими, что «архитектурный маньеризм» нельзя отождествлять с ранним барокко. Так же неправомерны попытки отнести его к поздней стадии Возрождения. Это оригинальное самостоятельное направление, имеющее свой особый композиционный метод, в котором парадокс, метафора и преувеличение возведены почти что в принцип.

Но вопреки ожиданиям, художественный экстремизм (ярким примером могут служить натуралистические метафоры того же Ф. Цуккари), с его причудливой эстетикой и фантастическими представлениями и рискованным свободомыслием в вопросах формы, значительно превосходящими условно-изобразительную архитектуру Кватроченто, — вовсе не бессмыслен. Венецианская ветвь новой манеры оформилась не без участия маньеризма.

Композиционный полифонизм живописи Тинторетто и Веронезе повлиял на многие искусства, но больше оказался полезным театру. Тициан менее театрален и его дань контрапосту не принципиальна. Но гармонический дар великого колориста в какой-то мере тоже способствовал успеху театральных постановок, поскольку расцвет венецианского театра зависел от появления сильного и широкого композиционного принципа гармонизации, который мог бы устроить всех участников спектакля: драматурга, актеров, художника, декоратора и композитора.

Дальнейшее успешное сближение и согласованность искусств осуществляются на основе барочного полифонизма. Декораторы приносят в

театр контрапост Тинторетто и Веронезе, опыт барочных плафонистов и перспективистов. Игра актеров и драматургическая фабула комедий дель арте — тоже разновидность полифонической выразительности, рожденной народной стихией карнавала.

Высшее достижение театрального и вообще стиливого синтеза — венецианская опера. Ее восторженно воспринимают как интегрирующее произведение (полноценный стилевой синтез), возникающее естественно и бесконфликтно, поскольку полифонической изобразительности декоратора, игре актеров и самой драматургии оперного либретто близка и понятна музыкальная полифоническая форма, имеющая в Венеции продолжительную и устойчивую традицию (М. Вилларт, Дж. Царлино, Дж. и Ан. Габриели, К. Меруло, К. Монтеверди).

Венеция, по-видимому, вообще располагает к синтезу и гармонической согласованности. В этом городе маньеризм, академизм и барочный полифонизм не только мирно сосуществуют, но удачно дополняют друг друга и образуют уникальную компромиссную разновидность барокко, обычно предпочитающего конфликт.

Самые бесспорные и авторитетные выразители барокко — Л. Бернини и Ф. Борромини — открывают неизвестные до них композиционные возможности стиля. В их произведениях архитектурный барокко не только предельно ясен и стилистически точен, но и, как в случае Микеланджело, задает тон другим искусствам (живописи, скульптуре, театральной декорации...). Эти мастера сочиняют композиции, используя ими же открытые новые свойства барочного пространства: бесконечность, прерывистость, кривизну, пульсацию (полифоническую структурированность), «неглубинность» (связанную с эффектом сопричастности пространству), одновременно устремленную в бесконечность возможность развития и, наконец, новую иллюзорность.

Как уже было сказано, полифонический принцип не опровергает и не отменяет известные атрибутивные характеристики стиля. Многие ранее подмеченные особенности барочной формы оказались точными, но целенаправленно работающими на полизрительную манеру восприятия. Единственное, от чего приходится отказаться, — это от впечатления произвольности, причудливости, нерегламентированности и «неархитектурности» стиля, от упреков в неестественности, манерности, нереалистичности и от подозрений в «реакционности барокко».

С точки зрения полифонизма становятся закономерно объяснимы, а значит, и естественны, многие вельфлинские характеристики: навязчивость темы, многословность изложения, искажение ор-

дерных форм, «нагромождение» деталей, пристрастие к раскреповкам, увлечение криволинейными поверхностями, атектоничность образа, «большой ордер», искажения линейной перспективы, доходящие иногда до ее прямого отрицания, и многое другое.

Тот же полизрительный (полифонический) эффект и обеспечивающая его композиционная техника объясняют впечатление «динамичности», «множественности», «неясности», «живописности» и «открытости».

Решающим доводом в узнавании и оценке остается все та же неуловимая барочность образа, интуитивно-эмоционально найденная, а не заданная рассудочно. Но, как выяснилось, барочный образ не может быть создан помимо полиизобразительного (полифонического) принципа. Характерное для стиля мироощущение достигается продуманной системой композиционных приемов, особой логикой барочной композиции. Значит, всегда есть возможность точного обоснования и проверки любого спорного случая. Например, Вёльфлин называет проект фасада Иль Джезу Виньола «типичным произведением в стиле барокко», в то время как он «косноязычен» с точки зрения законов полифонизма. Уже по одному этому его проект не может быть «типично барочным».

Важная черта барокко — театральность архитектуры и живописи. Это одновременно особое пространственное мироощущение (композиционно организованное) и особая психологическая настроенность восприятия. Ее нельзя обнаружить, оставаясь в рамках только барочной или только ренессансной выразительности.

Возможность театрализованного восприятия пространства возникает в результате «незаконного» сочетания противоречащих друг другу манер видения, выраженных линейной перспективой Брунеллески (системой пространства, представляющей позицию стороннего наблюдателя, зрителя), и полизрительностью, предполагающей контрапост пространств (диалогическое мироощущение, в данном случае означающее сопричастность пространству действия). В дальнейшем театрализованность архитектуры барокко приводит к появлению и самоутверждению нового «жанра» — театральной архитектурной декорации.

Манера Микеланджело и Караваджо для историков искусства XVII в. оказалась такой же трудной и неопределенной, как и стилевая принадлежность Микеланджело Буонарроти. Караваджо увлекались, изучали, подражали, критиковали, забывали, вновь открывали, превозносили и даже пробовали вывести за рамки стилевых определений, относя к т.н. «внестилевой линии», и... продолжали недоумевать — кто же он и откуда?

На самом деле его композиционная манера (в эту проблему обычно серьезно не углубляются), без сомнения, полифонического происхождения. Он наследует технику контрапоста, но находит ей неожиданное применение. Полифонизм позволяет Караваджо продуктивно использовать натуралистические эксперименты ломбардской школы и сохранять найденную в ренессансной концепции картины возможность моделирования реальности. Когда его называют натуралистом (имея в виду исключительную точность передачи натуры), то тем самым отказываются замечать его выдающееся композиционное искусство. Караваджовское видение натуры поразило современников не сходством с реальной действительностью, а тем, что реальный мир во всей его безыскусности стал объектом поэзии и неисчерпаемым источником художественных сопереживаний сопричастности.

Начавший вырисовываться к началу XVII столетия ансамблевый облик Рима — еще одно широкомасштабное проявление барочного стиля. Здесь стилевое воздействие выходит на качественно новый уровень. Средовое воплощение барочного мироощущения здесь без преувеличения тотально. Полифонический ансамбль, как особое переживание пространства, сопричастность, распространенная на целый город, — это уже не условная картинная выразительность, существующая рядом с реальным миром, рядом с неэстетизированным пространством, в котором протекает повседневная жизнь, а императивная претензия искусства на стилевое переустройство реальной жизненной среды горожан. В этом смысле барокко удается то, что не удалось искусству Ренессанса.

О ренессансном ансамбле как художественном мироощущении, спроецированном на городскую среду, мы можем судить по разрозненным фрагментам, далеко не всегда складывающимся в художественное целое, либо по его утопической версии (планам и рисункам «идеальных городов» Леонардо, Филаретте, Ф. ди Дж. Мартини, Фра Джокондо, П. Катанео, Пьеро делла Франческа...).

Барочная система пространства претворяется в нескольких типах ансамбля (Капитолий, вилла Альдобрандини, вилла Юлия III, площадь и собор Св. Петра, площади Навона, дель Пополо и, наконец, барочный ансамбль центра Рима). Но во всех случаях барочный ансамбль скомпонован и «переживается» непременно в полифонической манере.

Ансамблевый синтез искусств, который полифонический барокко с блеском демонстрирует в оперном спектакле, во многом аналогичен барочному городскому ансамблю. И в том, и в другом на паритетных правах участвуют многие искусства. Оба воспринимаются полифонически и рождают

ощущение соучастия в композиционной интриге, как правило, построенной на контрапосте.

Гварино Гварини — завершающая стадия сложной эволюции итальянского барокко, у истоков которого и в конце два великих полифониста — Микеланджело и Гварини. По значению вклада в разработку стиля они вполне сопоставимы, хотя их роли различны. Оба выполняют работу, которую не может выполнить никто другой. Гварини начинает с того, что наследует и пускает в дело все, что знали и умели предшественники. Но он ни в коей мере не блюстител традиции. В нем тот же дух и темперамент реформатора, что и у Микеланджело.

В творчестве Гварини архитектура заговорила о материях, которые его предшественники считали недоступными архитектурной выразительности, а его профессиональные претензии на максимально широкое толкование архитектурных образов можно сравнить с максимализмом трактата Витрувия, в котором архитектура тоже вбирает в себя многообразные знания и преподносится как уникальная возможность моделирования всей человеческой культуры. Для реализации своего плана он пытается сделать язык архитектуры универсально выразительным.

Ему удастся соединить архитектурный принцип с барочной системой пространства на основе структурности. Архитектурный структуризм Гварини — это органическое единство конструктивного приема, особой образной выразительности и новооткрытых свойств барочного пространства.

Его немногочисленные, но неизменно поражающие воображение постройки и проекты из трактата «Гражданская архитектура» — по сути дела подлинные стилевые откровения. Он доводит формализацию полифонического пространства до уровня языковой системы, разрабатывает структурную версию архитектуры, снимающую традиционную для барочного мышления конфликтность контрапоста и ордера.

И в этом смысле в композициях Гварини стиль преодолевает свою изначально тенденциозную односторонность, сказавшуюся в «девальвации» тектонического принципа. Но вклад Гварини далеко не исчерпывается композиционными новациями. В его понимании архитектура становится воплощенным мировоззрением и в этой необычной для нее ипостаси открывается возможность образного решения одной из самых сложных и мучительных проблем, сопровождающих барочное искусство с момента его зарождения.

В ситуации, когда почти каждый значительный художник этой эпохи постоянно сталкивается с конфронтацией гуманистической культуры и ре-

лигии, а наиболее ранимые и тонко организованные натуры воспринимают ее как трагическое нестроение мира, архитектурные произведения Гварини — подлинное откровение. Он находит образы, снимающие противоречия, угнетавшие сознание современников. По сути дела это самобытная философско-теологическая концепция, выраженная языком полифонических форм.

В этой архитектуре очень много от театрального спектакля. Гварини придумывает и выстраивает архитектурное театрализованное действо, в котором выступает одновременно как драматург, актер, режиссер, декоратор и... музыкант. Музыкальность и театральность его архитектуры отмечены многими исследователями. Но, кроме того, он привносит в оба понятия мистический смысл и разыгрывает в символических формах и пространствах (главным образом в церковных постройках) нечто напоминающее средневековые мистерии, заставляющие остро переживать сопричастность Евангельским событиям, представленным архитектурно-символически. Особая архитектурно-театрализованная мистическая образность должна снимать и другую барочную напряженность — конфронтационность идей реформации и контрреформации. В каком-то смысле новая образность возрождает угасавшую искренность религиозного чувства. К тому же он ищет и находит образное выражение согласного сосуществования научных и религиозных представлений о мироздании.

Утверждение, что барокко XVII в., в отличие от маньеризма и классицизма, не имеет собственной эстетики (стиль без теоретической рефлексии) — следствие неполноты или даже односторонности представлений о типах композиционного мышления и их стилевой принадлежности.

Программные положения эстетики маньеризма, многие особенности его образной выразительности, поэтики и стилистики, проявившиеся во всемерно поощряемом применении троп (метафора, метонимия, синекдоха), в гиперболизации и иронии, по причине порождаемого ими полифонического эффекта должны быть отнесены к эстетике барокко. Маньеризм моложе барочной выразительности. Шокирующая многих современников манера барокко была вскоре же подвергнута остракизму и в этой обстановке не могла иметь эстетического оправдания. Поэтому можно допустить, что художественная программа стиля, к которому уже с момента зарождения сложилось негативное отношение, укрепившееся впоследствии, косвенно отражено в эстетике маньеризма. Такого рода страхующая от нападков замаскированность вполне правдоподобна. Но возможно также, что вообще рефлексия изначально противопоказана барочному мировосприятию, неукоснительно предпочита-

ющему субъективное сопереживание объективизму теоретического знания.

И еще одно немаловажное обстоятельство — барокко не порывает связи с ренессансной классикой. Это хорошо видно на примере Микеланджело. Достаточно указать на полифоническое переосмысление ордерной тектоники и использование ренессансной пропорциональности для барочной антропоморфной метафоры и парафразы Гварини ренессансных прототипов. Учитывая эти обстоятельства, можно утверждать, что барочная эстетика и барочная теория не миф, а реальность, труднодоступная, иногда зашифрованная, но достаточно очевидная в композиционной практике.

Вёльфлин отчасти прав — выводить художественный стиль из социально-экономических, политических или каких-либо иных (даже историко-культурных) фактов, общественных идей, научных теорий и пр. — задача неблагоприятная и по замыслу вульгарная. Он пишет: «Нельзя получить представления об отношениях, существующих между фантазией художника и названными условиями времени. Какая связь готики с феодализмом и схоластикой?.. Где именно пролегает путь, ведущий из кельи схоласта в студию архитектора?». Стиль по своей сути не может быть их иллюстрацией или носителем.

За привычно повторяемыми побудительными мотивами стилевой эволюции (войны, экономические подъемы и спады, научные и географические открытия, технический прогресс, «классовая борьба» с обязательным делением всех событий и процессов на «прогрессивные» и «реакционные» ...) скрыто настоящее содержание стиля. Без знания этой подоплеку неизбежно происходит упрощение или искажение его смысла и причины. Конечно, в его зарождении и эволюции участвуют многие и, как правило, противоречивые факторы, случаются идейные конфронтации, даже репрессии (борьба за выживание), но не в той форме и не теми средствами, которые имеет в виду материалистическое истолкование искусства. Наверное в отношении содержания стиля больше правды в совокупности концепций А. Ригля («Художественная воля» как духовный процесс и художественно-историческое жизнеощущение), М. Дворжака («Духовный мир» и стиль, как отражение «истории духа») и Г. Зедльмайра (история стилей как «история борьбы духов» — стремление к идеалу и его разрушение).

Стили — реальность особенно заметная при сопоставлениях. Историки давно заняты изучением стилей и их описанием, преследуя разные цели: чтобы выстроить историческую ретроспективу, охватить одним взглядом художественное многообразие, понять и оценить эпоху, заметить и отметить межвидовые связи искусств и т.п.

Может показаться, что вся эта проблематика — исключительно искусствоведческого толка (т.е. научного назначения) и для реального творчества безразлична. Возможно так оно и есть — формальная атрибуция, основные понятия искусства и «теоретические» рецепты стиля интересны и полезны, главным образом, историкам, исследователям (искусствознанию в целом) и, в какой-то мере, публике (любителям и «потребителям» искусства). Художнику в его работе они обычно не нужны, т.к. добыты на стороне и «нетехнологичны».

Композиционная же стилевая закономерность, напротив, имеет самое непосредственное отношение к творческому процессу. Обретение нового художественного мироощущения — дело в значительной мере интуитивное, но его претворение в художественные образы происходит во всеоружии выразительных средств и с пониманием стилевых закономерностей формы, т.е. с соблюдением лексики, грамматики, синтаксиса и стилистики художественного языка своего времени — одним словом, с солидным «технологическим» оснащением манеры, имеющей в основании композиционный принцип стиля (в случае барокко им оказался полифонизм)*.

Художественный стиль точнее всего может быть понят и истолкован как производное духовного мира. Он вбирает в себя и выражает его многогранность и особенности его состояния.

Барочное стилевое мироощущение — кроме всего прочего свидетельство внутренней напряженности, порожденной нарастающим мировоззренческим конфликтом в обществе, — инакомыслием по отношению к христианству («расколом» католицизма) и деструктивным вторжением научного знания в сферу теологических представлений о мире. Но в том же стиле, в духовном мире «барочного человека» — удовлетворенность найденной возможностью снятия напряжения.

К моменту появления первых примет нового стиля это противостояние уже носило антагонистический характер.

Многие историки и исследователи XVII в. справедливо выдвигают на первый план реформацию и контрреформацию как события эпохального масштаба и всеохватывающих последствий. И то, и другое проходит под знаменем возрождения религиозного чувства и попыток обновления церкви, но понимание этого «Ренессанса» различно. Все остальное — производное, приводящее и но-

* В данном случае композиционный принцип, как это можно видеть из настоящего исследования барокко, — не философско-искусствоведческое понятие (именно таков он у Ригля, Панофского и Зедльмайра), а практически участвующая в творческом процессе общая для эпохи закономерность композиционного построения художественной формы и ее восприятия, от которой и зависит стилевое жизнеощущение.

сит фоновый характер. На этот «исторический фон» и проецируются главные драматические события и катаклизмы духовного мира.

По этому поводу существует несколько неожиданное, но не лишенное оснований мнение, что не научные и географические открытия XVII в., и не социально-экономическая обстановка определили эпоху, «дух времени», а состояние духовного мира явилось первопричиной общеизвестных исторических событий и открытий.

В общем-то очень небольшая часть населения Италии знала о научных открытиях Галилея, Кеплера, Бруно или Коперника и тем более понимала их значение. В жизни и сознании большинства людей того времени они мало что могли изменить. Простонародью ближе мистический опыт. Великие географические открытия могли воодушевить на решительные действия и поступки разве что коммерсантов, политиков и авантюристов.

Конечно, на людей науки, культуры, папский клир и вообще на образованное общество научные сенсации такого рода должны производить сильное впечатление, тем более, что оба идеологических лагеря напряженно искали аргументы, способные подтвердить собственную правоту.

Но как уже было замечено, стиль не иллюстрирует исторические события, а рождается и принимается как способ (или манера) художественного переживания, как композиционно организованное мироощущение времени, возникающее поверх классовых, социальных и элитарных разграничений.

Другое дело вопросы веры, нравственных ценностей, норм поведения, морали. Они касаются всех и задают тот самый Дух времени, который ищет и находит в стилевом композиционном принципе реальную возможность образного выражения.

В конце жизни в доверительном разговоре со своим близким другом, как бы подводя итог долгим раздумьям на эту тему, А. Пушкин убежденно констатировал: «Религия создала искусство и литературу; все, что было великого с самой глубокой древности, все находится в зависимости от этого религиозного чувства... Без этого не было бы ни философов, ни поэзии, ни нравственности»*. Добавим — не было бы и стремления к гармонии.

В этом смысле полифонизм и контрапост барокко — это не ухищрение композиционной техники и не условность формального изображения, а найденная возможность сделать искомый Дух времени наглядно гармоничным.

Существует устойчивая искусствоведческая

традиция видеть в барокко, в самом факте появления этого стиля, «победу сил реакции». Отсюда привычка относиться к его формам и идеям с подозрением (Б. Виппер, В. Лазарев, Е. Ротенберг, Т. Знамеровская, М. Свицкая...). Конечно, все зависит от того, что считать «реакцией» и «прогрессом». В этой традиции не только предвзятость, но и искаженное прочтение стилевого образа, приводящее в конечном итоге к непониманию его смысла.

Безучастный, беспристрастный, а в общем равнодушный к изображению объективизм художников Возрождения имеет прямое отношение к индивидуализму, усиленно культивируемому гуманистами. Композиционные принципы Ренессанса настраивают именно на это объективно-бесстрастное и безучастное восприятие художественного образа, но зрителя заражает и увлекает его формальная красота (совершенство исполнения).

Сконцентрированная на созерцании, а не на переживании натуры, ренессансная манера свидетельствует об определенном «притуплении чувств» и начавшейся девальвации духовных ценностей. В этой связи можно говорить и об ослаблении религиозности. Живая вера уступает место рассудочно-му рациональному объяснению.

Вёльфлин отмечает ослабление чувства формы в позднем Возрождении. А его и не было в том понимании, которое он вкладывает в понятие стиля. Художественная форма не переживалась, а наблюдалась и изучалась. Со временем ренессансная «Художественная воля» заметно слабеет и возникает интуитивное и неосознанное стремление к необычному, а затем — погоня за новизной.

Считается, что стиль Возрождения создавался намеренно и сознательно. В его основании два программных «изобретения», с которыми непосредственно связана ренессансная манера видения: ордерная изобразительная тектоника и перспектива.

Если, по мысли Вёльфлина, барокко — своего рода негатив Ренессанса, значит этот стиль или отрицает оба изобретения и остается чистой интуицией, или должен иметь свои, противоположные ренессансным, закономерности. Полифоническая манера может быть противопоставлена ренессансной как возрождение чувственного, субъективного сопереживания произведения. Композиционно она никак не произвол, поскольку целенаправленно отбирает средства, чтобы провоцировать ощущение сопричастности пространству события и участия в нем.

Ослабевавшее религиозное чувство находит в изобразительном полифонизме барокко союзника. И совершенно не случайно духовное перерождение позднего Микеланджело, его сугубая религи-

* Из записных книжек А.О. Смирновой. 1826—1845 гг. — СПб.: Изд. ж-ла «Северный вестник», 1895. — Ч. 1. — С. 162.

озность совпадают по времени с началом его композиционной реформы и произведениями в полифонической манере.

Периодизация и стилистические дефиниции искусства Возрождения начинаются с Вазари. Он различал старый стиль — до Брунеллески и новый — от Брунеллески до Леонардо и Микеланджело. Существо нового — в соединении античности с новой реальностью. От Леонардо и позднее появляется «современный стиль». Вазари определяет его как антиклассическое направление. В дальнейшем историками предлагались другие периодизации, не только не согласующиеся между собой, но иногда резко противоречащие друг другу: классицист Беллори считал подлинным Возрождением только XVI в.; теоретики романтизма (Чиконьяра и Риччи) видели в Кватроченто естественное продолжение Средневековья и начинали новый стиль с XI в.; по мнению Я. Бурхгардта, Возрождение — непрерывный процесс, берущий начало со времени упадка античности. К тому же как художественный стиль он неполноценен (не естественен), поскольку является сознательно «заданным» искусством; Г. Вёльфлин считал преддверием барокко уже искусство Браманте, Дж. да Сангалло и Перуцци, а Бернини и Борромини связывал с рококо. Своеобразна стилевая оценка Б. Виппера — исторический отрезок между Высоким Возрождением и барокко (Бернини, Борромини) он называет периодом «борьбы течений», в котором к «прогрессивному» крылу относятся Палладио, Виньола, Микеланджело, а к «реакционному» — маньеристы. В. Лазарев, применяя понятие «проторенессанса», отодвинул назад границу Возрождения. При отрицательном отношении к барокко в целом он выделял только двух мастеров — Бернини и Борромини. И. Жолтовский принципиально различал классические и неклассические периоды: античность и Возрождение относились к классике, барокко определялся как период вырождения искусства. При написании последней много томной «Всеобщей истории архитектуры» (ВИА) был применен комплексный подход, учитывающий социально-экономические, идеологические факторы, но не раскрывающий их заранее объявленной конструктивной роли в стилеобразовании. Эта последняя и, по замыслу, сугубо архитектурная версия стиля, подкупающая своей ретроспективностью и широтой охвата материала, тоже не убеждала. Во-первых, поскольку не рассматривалась стилевая ситуация в других искусствах, есть основания считать выводы, касающиеся барокко, недостаточно проверенными. Во-вторых, по традиции, восходящей к Вёльфлину, все сводится к формальным атрибутам. Задача найти «правила» построения барочных форм даже не ставится, отмеча-

ются только их признаки. В-третьих, поскольку И.В. Жолтовский не допускал возможности закономерного умаления или замены тектонического принципа, и исследователям, исповедовавшим его взгляды, барокко казался недостойным серьезного внимания. А это значит — проблема границ и персонификации стиля остается открытой, а само понимание стиля, по терминологии Зедльмайра — «неадекватным».

Наверное, нет смысла подвергать сомнению правомерность и научную ценность неоднородных подходов. Каждый из них углубляет наши знания и уточняет понимание исторического процесса. Но если есть композиционные факты и существуют интерпретации стиля, можно судить и об их адекватности. Барочный изобразительный полифонизм, раз он реально обнаружен в главных произведениях стиля, неизбежно должен внести поправки в «основные понятия истории искусств». И в самом деле — полифонический принцип барокко не только многое проясняет в истории искусства XVI–XVII вв., но закономерно объясняет все «неправильности» и «причудливости» барочных форм, а главное — снимает подозрение в художественной неполноценности и нелегитимности стиля.

Исключительно избирательный интерес стилей к наследию, т.е. его намеренная предпочтительность отдельных периодов, давно привлекает внимание исследователей. Ренессанс соориентирован на античность (это хрестоматийно). Барокко оставляет в стороне романскую архитектуру, без особого энтузиазма принимает античность и живо интересуется средневековым наследием, что многократно подтверждают его явные и завуалированные композиционные экскурсы в Средневековье. У Вёльфлина другое мнение. Он считал, что этот стиль близок или аналогичен помпезной монументальности императорского Рима стадии его увядания (с его «чрезмерностью», тяготением к нарушению художественных норм, маскирующим «утрату естественности и органичности»). Предложенный Вёльфлиным способ установления родства по-своему доказателен, но его вряд ли можно признать надежным, поскольку он не затрагивает композиционную природу барокко и не объясняет причины самих предпочтений в наследии. Это скорее интуитивно подозреваемое или даже импрессионистски (по впечатлению) установленное внешнее сходство.

На нем строится и вся формальная аргументация узнавания барочной и ренессансной манер в других периодах истории. Мысль Вёльфлина о существовании стилевых аналогий в истории, сама по себе ценная и обещающая стать продуктивной, но с одним принципиальным уточнением — адрес исторической аналогии неточен. По типу композиционного мышления (т.е. полифонической приро-

де барочной выразительности) его корни не в императорском Риме, а в готическом Средневековье, что, между прочим, объясняет потаенный интерес к готическому искусству у Микеланджело, Бернини, Борромини и, на завершающей стадии стиля, откровенно готический почерк Гварини.

На самом деле, избирательный интерес каждого нового стиля к истории основан на родстве manner видения, **композиционном резонансе стилей**. Контакт устанавливается благодаря сходству типов композиционного мышления. Обращение барочных мастеров к готике («барочная готика») естественно в силу полифонической природы обоих стилей (готическое искусство, по отношению к барокко, представляет ранний вид изобразительного полифонизма аналогично полифонии «строгого» и «свободного письма» в музыке).

Традиционно приводимые атрибутивные или импрессионистически почувствованные исторические аналогии часто дают сбой. Так, например, «монументальность» и «живописность» XVI в., которые Вёльфлин считает признаками барокко, плохо вяжутся с монументальностью и живописностью готики. Барочный стиль характерен не столько тем, что часто живописен и намеренно монументален, а и тем, что выражает и эксплуатирует свой фундаментальный композиционный принцип — зрительный полифонизм, досадно незамеченный и неучтенный наукой в пространственных и изобразительных искусствах.

К концу XIX столетия искусствознание уже знало все о барочных формах, умело систематизировать и интегрировать хаос вызванных ими индивидуальных впечатлений, но не находило закономерности их построения. Восприятие и толкование «строптивного стиля» до такой степени усложнилось и запуталось, что казалось, навряд ли для него вообще найдется какое-либо правило. Вместе с тем закономерность буквально лежала на поверхности и как будто ждала простодушного и непредвзятого взгляда.

Пожалуй, ни один из исторических стилей не представлял таких веских доказательств полифонического принципа в изобразительных и пространственных искусствах, каким располагал барокко. Полифонизм и контрапост оказались тем самым недостающим звеном в цепи теоретических оправданий стилевой истории, которое устраняло в ней большинство лакун и противоречий. Появилась возможность выправить перекосящий восприятия стилей, перестать делить их на полноценные и неполноценные, избавить теорию от хронической односторонности.

И более того, в полифонизме установленная Вёльфлиным барочная атрибуция неожиданно обретает свой теоретический фундамент, что позво-

ляет определенно и доказательно говорить о морфологии стиля и, по выражению Зедльмайра, «адекватно» воспринимать и трактовать образ, не впадая в соблазн безответственного импровизирования. Это явно запоздалая, но необходимая корректировка фундамента вынуждает постоянно polemизировать с суждениями Вёльфлина и его многочисленных последователей.

Нельзя оставить без внимания его утверждение, что все историки «единогласно связывают барокко с живописностью, и что в барокко архитектура изменяет своей природе»*. Если для барокко так существенна живописность, о ней нужно иметь как можно более точное представление. Строго архитектурная архитектура, по мнению Вёльфлина, неживописна, а чтобы обрести живописность, она должна либо стать руиной, либо прибавить к себе нечто заведомо неархитектурное (т.е. умалить архитектурность). В этом Вёльфлин видит самый главный контраст стилей: архитектурный Ренессанс мыслит линией; живописный барокко — массами и объемами. Первый ставит на плоскость и правильность, второй фокусирует внимание на пространстве и ценит неправильность. Выходит, что в Ренессансе архитектура лидирует потому, что этот стиль принимает на вооружение логику ордерного мышления. В постренессансный период в цене живописность, и потому архитектура принуждена изменить своей природе. Вёльфлин представляет этот контраст эмоционально: «Ренессанс — искусство спокойного существования... барокко хочет увлечь со всею силой и напряженностью чувств, он не воодушевляет равномерно, он — возбуждает, опьяняет, приводит в экстаз»**. И далее, еще подробнее уточняя воздействие барочных форм, называет то, что одновременно приближает к пониманию смысла барочного жизнеощущения и характеризует позицию самого исследователя: «Барокко не дает счастливого бытия; его тема — бытие возникающее, преходящее, не дающее успокоения, неудовлетворенное и не знающее покоя. Настроение не разрешается, а переходит в состояние страстного напряжения»***.

Как тонкий и опытный аналитик, к тому же обладающий редкой зоркостью глаза, он различает в барокко **становление, возникающее и длящееся бытие форм**. Но как поклонника классической завершенности его не устраивает стиль, лишенный этого качества, и поэтому он не видит смысла искать для него особые композиционные правила. Эта итоговая неудовлетворенность сближает Вёльфлина с мнением историков, считающих, что пост-

* Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко: Пер. с нем. — СПб., 1913. — С. 21.

** Там же. — С. 31.

*** Там же. — С. 32.

ренессансная эпоха не имеет определенного стилевого лица. Весьма примечательно, что он был убежден, что открыл и изучил «законы построения и восприятия художественной формы», а на самом деле уточнял и часто тенденциозно систематизировал собственные впечатления и эмоции. Еще до написания «Ренессанса и барокко», в период работы над диссертацией, названной «Введение в психологию архитектуры», им была отработана методика сравнительного формального анализа. Каждая последующая работа подтверждала ее продуктивность. «Основные понятия истории развития искусства» вскоре стали общеобязательными и общепринятыми. Но спустя некоторое время (в 1958 г.) Г. Зедльмайр привлекает внимание теоретиков к проблеме «адекватного» прочтения произведения, подразумевая под этим соответствие анализа реальному творческому процессу, который направляется не признаками или впечатлениями от стиля, а его композиционным методом или принципом. При таком повороте вёльфлиновские «законы формы» оказываются ненадежными и недостаточными для адекватного прочтения образа. Упомянувшийся уже комментатор Зедльмайра С. Ванеян прав, называя Вёльфлина «негештальт-стом». Однако и при благих намерениях самого проповедника «спасительного» структур-гештальта (Зедльмайра) метод прочтения или композиционный принцип барокко не были разгаданы.

Барокко становится испытательным полигоном искусствознания. Весь XIX в. всесторонне изучают и уточняют особенности барочной формы, ищут причину стиля и, в довершение, приходят к идеям сосуществования нескольких стилей и «внестилевого развития искусства». Тем самым подвергается сомнению привычная линейно-стилевая картина художественной истории.

Нельзя не признать, что эти дерзкие атаки на стиль с нетрадиционных позиций не были напрасны, поскольку обогатили восприятие и побудили к критическому пересмотру некоторых хрестоматийных дефиниций. Но и они предпринимались в стороне от композиционного процесса, т.е. практическое творчество опять выносилось за скобки. В то время как привнесение в теорию пространственных искусств принципа полифонии, кроме прочего, ценно еще и тем, что возвращает разговор о стиле в русло практического творчества и его реальной композиционной проблематики.

До этого уже в исследованиях М. Дворжака и Г. Зедльмайра содержанием стиля стала духовность («духовный мир»), а применительно к барокко — христианское, религиозное мировоззрение. Совместное рассмотрение полифонизма и духовности, во-первых, означало уточнение смысла структурно-композиционных проблем барокко и,

во-вторых, открывало реальную возможность сказать что-то более определенное и доказательное о его природе и причине.

Становление стиля — это всегда устремленность к гармонии и поиск новой выразительности. Но, будучи найденным и усвоенным, по прошествии времени стиль «стареет» и с какого-то момента перестает удовлетворять. Странно не то, что стили сменяют друг друга, а то, что с трудом достигнутое сосуществование (равновесия или согласия) обоих принципов вопреки всякой логике ведет к упадку стиля.

Материализм объясняет этот феномен по-своему убедительно (изменением внешних материальных обстоятельств; причина эволюции — научно-технический прогресс, социальные отношения и т.д.). Уязвимость или даже несостоятельность такого рода объяснений состоят в том, что стиль вовсе не материальная, а духовная категория. В русской философии эта мысль сформулирована предельно точно: «Красота есть только ощутительная видимая форма добра и истины» (Вл. Соловьев). В искусствознании раньше и внятнее других об этом заявил Г. Зедльмайр.

Стили, как исторические вариации на тему гармонии, напрямую связаны с изменениями представлений о красоте. Но еще М. Фичино утверждал, что «красота — дар духовный». Следовательно, говоря о стилевом воплощении гармонии, естественно искать причину стиля в эволюционирующем «устройстве» духовного мира, в структурных и смысловых его особенностях.

В случае барокко — это всплеск христианской религиозности, почему-то сопровождающийся непрестанными и самыми неожиданными отклонениями в ересь и откровенно антихристианским морализмом (язычество, эпикурейство, оккультизм, атеизм...). Поэтому так сложен и противоречив его тематизм и так неоднородна образность. Это стиль с на редкость широким диапазоном впечатлений, переживаний, и ему доступны трагизм, драматизм, экзальтация, полнота материального жизнеощущения, атмосфера вакхических оргий, религиозный экстаз, скорбный плач над Искупибельной Жертвой и триумф Вознесения, эпическая величавость и умирительное смиренномудрие, высокая духовность и плотское услаждение, хвастливая репрезентативность и скромная поэзия повседневности. И при всем этом разнообразии главная особенность барочного жизнеощущения — сопереживание, сопричастность и диалогическое восприятие. В этом смысле его можно считать художественной манерой, открывающей возможность возрождения угасающего религиозного чувства.

Почему же все-таки так неуживчивы оба типа художественного переживания? Почему эволюция

заключается в попеременном доминировании одного из них?

С одной стороны, как только стилевой принцип найден, а затем легко, свободно и полно начинает выражать тенденциозно присущие ему особенности художественного переживания (т.е. когда определена и воплощена искомая вариация на тему гармонии), непременно и неприметно начинают копиться нарекания, и в итоге возникает непреодолимое желание его опровергнуть. С другой стороны, моменты согласного (уравновешенного) бытия двух взаимодополняющих принципов обладают несравненно меньшей морфологической энергетикой и меньшей экспрессивностью воздействия (т.е. уравновешенное бытие неагрессивно).

Стилевые эпохи, нашедшие собственную неповторимую манеру художественного переживания, как правило, тяготеют к какому-то одному композиционному принципу и всегда начинают с односторонности и тенденциозности — либо ордерность и гомофонная манера, либо контрапост и полифонизм.

Среди множества вопросов, возникающих в связи с изобразительным полифонизмом, невольно обращает на себя внимание столь долгое его отсутствие в теории (многовековое существование теоретической лакуны). Почему первостепенной важности художественный принцип, актуальный для целого ряда стиливых эпох, оказался вне поля зрения? Это не может быть простой случайностью. Просчет теории наверняка имеет объяснения.

Архитектурная теория фактически начинается с Витрувия, обстоятельно и систематически пересказавшего найденные греческой наукой художественные закономерности профессии. Тогда же был сформулирован и композиционный принцип стиля — ордерная архитектоника. Замечательно, что античное музыкальное мышление (ладо-тоновое пропорционирование, образность, мелодическая и интонационная манера) мало чем отличалось от архитектурного (ордерности, пропорционирования и художественной системы пространства).

В средние века развитие гомофонно-мелодического наследия античности уступает место интенсивным разработкам многоголосья. Архитектура тоже какое-то время пробует самобытно переосмыслить античное наследие, но затем, вслед за музыкальным искусством, вырабатывает свой полифонический стиль. С какого-то момента его стали называть готическим.

Кто раньше вступил на путь полифонического развития — архитектура или музыкальное искусство — установить довольно трудно. Да это и не так важно. Знаменательно, что центры музыкальной теории нового стиля по местонахождению со-

падают с выдающимися архитектурными произведениями готики*. Однако в архитектурной теории идеи, аналогичной музыкальному многоголосью, пока не обнаружено. Возможно поэтому и не возникала мысль о полифонизме готики. Привычному ордерному восприятию она всегда казалась «неправильной». Хотя правила, безусловно, существовали. На них основывалась преемственность нескольких поколений строителей готических соборов.

Теория готического архитектурного и изобразительного полифонизма скорее всего была «зашифрована» в схоластической диалектике средневековых богословов и в философских представлениях античных философов, угодных церкви**.

Ренессанс означает истощение полифонической манеры и утверждение ордерного (гомофонного) принципа на новом витке стилевой эволюции, когда по-новому была увидена и оценена античная ордерность. В этот период наблюдается повышенная теоретическая активность. Сочиняются многочисленные трактаты, комментарии к Витрувию и делаются попытки осмыслить только что найденную стилевую выразительность. Барокко возрождает идею полифонии и оснащает стиль соответствующей композиционной техникой, учитывающей готический опыт и изменившееся мироощущение. Но и тут полифоническая природа постренессансной манеры никак не фиксируется в сознании современников. Она опять без теории, если не считать отдельные положения эстетики маньеризма, и это дает основание Беллори вынести «многотомный» приговор «неправильному стилю».

Таким образом по отношению к полифоническим архитектурным стилям в теории всегда существовала некоторая предвзятость, мешающая увидеть и осознать их композиционную закономерность. Возможно, что именно это обстоятельство и было причиной упущений и многовекового умолчания.

Изобразительный полифонизм вскрывает в искусствоведении обширный пробел, который теперь предстоит наполнить неучтенным историческим и теоретическим содержанием.

* Знаменитые центры теоретических и практических разработок многоголосия — Лимож, Шартр, м-рь Сант Яго де Компостела, парижский Нотр-Дам...

** В сочинениях особо чтимых средневековым Платона, Аристотеля..., Фомы Аквината, блаженного Августина, Бозция...

The essay by Viacheslav Loktev – architect, painter, and art historian is the result of his long-time studies and evaluation of the art style basing on analysis of the Italian art of the XVI–XVII centuries: architecture, painting, sculpture, music, scene playing, and poetry. Non-traditional approach similar to the complex composition-based thinking of the Art Masters and comprehensive analysis of the earlier studies devoted to the problems of the Baroque art as a whole allowed the author to analyse the Art of Michelangelo from viewpoint of origin and development of the architectural and compositional art polyphony.

The essay is addressed to a wide professional and non-professional audience: architects and artists, art historians and philosophers, students studying fine arts and architecture, as well as non-professional art connoisseurs.

SYNOPSIS

The present essay proposes a fundamentally novel view of Michelangelo's art and offers the reader an extensive system of factual proofs at by an original technique of compositional analysis.

The author advances the proposition that Michelangelo was the discoverer of hitherto unknown laws of plastic anatomy, using these to develop a new principle of composition. This principle is traceable through most of his sculptures, paintings, frescoes and drawings. By way of illustration the author he presents graphic analyses of several multifigured compositions: the “Battle of the Centsurs” bas-relief, the “Battle of Cascina” cartoon, and the ceiling paintings of the Sistine chapel.

Analyzing the psychophysical features of Michelangelo's masterpieces, the author concludes that the new compositional principle serves to convey he terms the “effect of visual polyphony”.

“...There can be no doubt that the members of architecture are dependent on the members of the human body. He who has not become an accomplished master of the figure, and in particular a master of anatomy, cannot possibly grasp this circumstance”.

Michelangelo (Rome, 1560)

“I accuse Michelangelo of ignorance of the language of architecture”.

Charles Garnier

COMPOSITIONAL REFORM OF MICHELANGELO

Composition of coacting

In Michelangelo's cartoon “The Battle of Cascina” all of the figures are grouped in pairs whose members' poses, gestures and turns are counter-posed in challenge and counterchallenge. This is already evident from the preliminary sketch for the cartoon. Scanning the pairs, the eye perceives the entire composition anew. An uncommon visual effect is achieved. First, both figures constituting a pair are viewed as equals, as one would view each independent contender in an argument. Second, both poses present themselves to view simultaneously. Third, on turning to another pair, the viewer's eye does not, as it were, “lose sight” of any of its predecessors. In short, no single figure finds itself

lost within the whole picture, and the viewer is thus able to focus attention on numerous episodes and fragments concurrently. This makes for the feeling that he, the viewer, finds himself within the scene depicted, with an active role to play in all its action.

Imagine yourself an onlooker, a witness to a street fight raging outside below the safety of your upstairs window. You see the disposition of forces in the brawl, who is fighting whom, which side has the upper hand; possibly you can even sense who is in the right and who is in the wrong. In this case you, the viewer, are capable of assessing rationally things happening to and involving other people. This is the Renaissance variety or manner of perceiving. “The Scourging of Christ” by Piero della Francesca is an outstanding example of this manner. Its beholder remains objective and composed. His safety is assured by distance and pictorial plane. The two perfect “instruments” used to convey this manner of perception are perspective and order, two compositional inventions subsuming all of the attributes of rational vision.

And now an alternative variety of perception. You yourself are involved in the fray. Everyone, you included, considers himself to be in the right. It is very important to note that the composition of the "Battle of Cascina" enables the "viewer" to imagine himself playing the role of any personage in the battle scene, that is to shift continually his point of view, the angle at which he perceives the action. What he sees are simply film-shot fragments catching his eye in rapid sequence. Composition, rational assessments are out of the question. Sensations and emotions are immeasurably sharpened and intensified.

Leonardo's cartoon "The Battle of Anghiari" displayed in the same hall as Michelangelo's cannot arouse the same swell of feeling. It is no less impressive, but the sense of involvement is missing.

The achievement of this sense required familiarity with certain new compositional laws, whereas Leonardo worked in the traditional manner.

Analyzing my own reactions to some of the works of Michelangelo, and especially to his compositions, I concluded that he had discovered certain laws of *visual polyphony*¹. It was these laws that were to form the basis of the art and architecture of the Baroque style. But understanding and appreciation of Michelangelo's discovery were long in coming. The Mannerism which intervened between Michelangelo's time and that of the Baroque period sprang from the desire and the inability to convey artistic feeling in the new manner.

The acquisition of the science of rational vision and the development of compositional principles adequate to that vision required nearly a century of massive creative concentration and unflagging theoretical effort on the part of the major Renaissance masters. It is not difficult to imagine the complexity of the compositional problems which Michelangelo had to solve in order to render this compositional discovery competitive with established artistic thinking. Some of these problems already become apparent in a work as early as "The Battle of Cascina". Having noted the unusual visual effect and the new manner of reflecting artistic emotion, we must now ask how these are achieved. Why is it that the presence of so many independent voices in the visual chorus does not produce a cacophonous visual stew? A still more difficult and vexing question: just how and wherein is the new compositional principle manifested in architecture, sculpture and painting? Finally, in what directions did Michelangelo's new method evolve? The language and the imagery of the late Michelangelo are difficult to grasp without awareness of the discoveries of his youth.

¹ The nearly 400-year tradition of Michelangelo studies notwithstanding, the question of the compositional regularities implicit in his art remains open.

"Contrapposti" and anatomy

Michelangelo's autonomous style first becomes apparent when he begins confidently and consistently to counterpoise both the attitudes of individual parts of the body and whole-figure poses — in short from the moment of invention of the contrapposti.

Until then he had been simply *primus inter pares*, simply the most accomplished artist among those working in the traditional manner. After his discovery he becomes intriguingly innovative, inimitable.

It is likely that the contrapposti first came to his notice as he dissected cadavers (in this, as, in all else, he had no sense of measure, working away until the charnel stench produced in him a total revulsion to food). It is difficult to explain this maniacal perseverance in the study of a subject which to the artists of the Renaissance had become a matter of tradition². For by the time that Michelangelo had set out on his dissecting virtually nothing unexplained or unprobed remained to be discovered in the field." Anatomy, thus, was a subject to be mastered coolly, holding no surprises, with the aim of implementing its findings in one's work in solid workmanlike fashion. This, to cite one instance, was how Raphael went about it. The sole exception was a Leonardo; saw in the structure of the human body a complex and perfect machine operating in accordance with the laws of mechanics. And suddenly in this set discipline so familiar to the artists of the time Michelangelo made a discovery which overturned all received ideas: movements may appear unnatural, poses uneasy as long as the law governing them remains unknown. But the law was to be found. Cautionary comments by contemporaries bear witness to the fact.

Knowing of Michelangelo's anatomical researches, the renowned physician and surgeon Realdo Colombo sent him the body of a young Negro remarkable for the perfection of his physique. "In dissecting this cadaver," writes Condivi, "Michelangelo displayed to me many a rare thing and hidden secret of anatomy." The same biographer likewise mentions the "cunning theory" which Michelangelo deduced from his lengthy investigations³.

In all probability, while performing his dissections, and possibly even earlier, Michelangelo noticed something about the structure of the human body which others before him had overlooked. The conscious use of this something is what enabled him to achieve his novel and unusual artistic effect.

²Vasari reports that Antonio Polaiolo (1429–1498) «studied anatomy by flaying cadavers. He was the first to have investigated the play of muscles in the figure.» Another avid dissector was Andrea Verocchio (1435–1488). Donatello (1438–1466) was also considered a master of anatomy.

³Condivi, Ascanio: Vita di Michelangelo Buonarroti (1553), Eng. trans., The Life of Michelangelo Buonarroti, by H.P. Home (1904).

The structure of the human body was found to possess numerous mutually imitative forms. But the analogy of such forms was not complete: it was among Michelangelo's contemporaries we count the major masters of anatomy: Marco Antonio della Torre, Realdo Colombo and Andreas Vesalius evident either in finer variations or in manifest polar opposition. For example, the arm and leg are similar in structure, but whereas the elbow joint permits only forward motion of the forearm, the knee joint restricts the motion of the lower leg to the backward direction; the shoulders and upper limbs generally imitate the pelvis and lower limbs; an extensive set of analogies can be drawn between the muscles of the chest and abdomen. A similar grouping of forms in the facial muscles is of particular interest. There is a drawing by Michelangelo showing three grotesques where three contrasting and opposed expressions are achieved by simple alteration of the direction and shape of the mimetic muscles⁴.

Three grotesques

In motion each pair of forms linked by the principle of imitation gave rise to a comparative counterposition of each element of the pair, i.e. the famous *contrapposto*. The discernment and scrutiny of *contrapposti* yielded an essentially new way of looking at the human body. The method of *contrapposto* was not something which might be fitted into the rules of "rational vision" of the Renaissance, the way of seeing on which all that was best in Renaissance art had been created.

The passion for anatomical dissection may well have been prompted by an impatient desire to secure supporting evidence for the discovery, by the wish to detect the newly-found regularity in every muscle, bone and joint.

The unwritten text on anatomy of which Michelangelo wrote that it would be unlike its predecessors might well have been devoted to the analysis of this very regularity, thus serving as a handbook on the new manner of perception or representation⁵.

The "Madonna of the Stairs," the "Battle of the Centaurs," the "Bacchus," "David" and "St. Matthew," the "Slaves" of the Julius II monument, the "Taddei Madonna" and other works are all governed wholly by the new compositional principle. The turns of the head, shoulders, arms, pelvis, knees and feet are invariably different and opposed. A straight arm is made to

correspond to, or rather is counterposed by, a bent knee or vice versa. The neck and head are intentionally inclined in different directions, etc.

In the "David" we find embodied almost the entire gamut of possible *contrapposti* of the human body, even though the figure is free of strong or jagged motions. A concealed readiness for decisive action is implicated in the deceptively reposeful stance.

Michelangelo quite purposefully counterposes the motions, turns, inclinations and bends not simply of any two parts of the body, but only of those imitative of one another, i.e. those capable of producing a visual *contrapposto* analogous in a way to a contrapuntal effect in music.

A sculpture executed by this method is perceived differently from a Renaissance or Greek sculpture. The fact that a single form or figure imitates another and that this imitation is not confined to simple mimicry, but is a simulation subsuming both contrast and challenge, obliges us to view the two together, simultaneously, without detracting from the independence of either.

Even in single-figure sculpture Michelangelo exhibits a remarkable ability to communicate to the viewer a sense of immediate involvement, of readiness to relive the same passions, like feeling of predicament. The special compositional structure dictating apperception by way of contrast enables the viewer to "feel oneself into", to empathize with, the proposed plastic image. Here we are dealing with, once again, a visual effect redolent of musical polyphony.

Psychological explanation

In this context it is interesting to note an idea expressed by the German art scholar Dagobert Frey in his *Gotik und Renaissance als Grundlage der modernen Weltanschauung* (1929). According to Frey, polyphony presupposes a situation wherein the "I" is ever confronted by an equal and independent "not-I".

The notion that in polyphony man finds himself not alone, but rather in contact with others is so comprehensible and natural as to require no special proof⁶.

The objectively dispassionate rational vision of the Renaissance based on perspective and order must of necessity have its antipode. The new manner of seeing was discovered by Michelangelo.

From approximately 1492 (the year he carved the "Battle of the Centaurs" relief) Michelangelo composed almost all of his sculptural works by the rule

⁴ A sheet with studies for grotesques intended for pilaster capitals in the new sacristy of the church of San Lorenzo in Florence (British Museum, see L.J. Wilde *Italian Drawings in the British Museum: Michelangelo and His Studio* (1953)).

⁵ The noted anatomist Andreas Vesalius (1514–1564) reports that Michelangelo had planned to write an unorthodox anatomical treatise. Vesalius himself was the author of a work entitled *On the Structure of the Human body* but this did not incorporate Michelangelo's ideas.

⁶ The same notion is exhaustively developed and exploited by the Russian literary scholar Bakhtin, who discovered the contrapuntal element pervading the works of Dostoevsky. (See M.M. Bakhtin: *Problemy tvorcestva Dostoevskogo* (1929), Eng. trans., *Problems of Dostoevsky's Poetics*, by R.W. Rotsel (1973).

of contrapposti, thereby consistently achieving an effect of visual polyphony⁷.

Undoubtedly "Laocoon" (discovered in either 1508 or 1509) and Leonardo's "Last Supper" (1495–1497) were important artistic events laying the groundwork for Michelangelo's own style.

Nor could the blood kinship of the new manner with Gothic art have escaped his notice (recall Michelangelo's imitation of medieval crucifixions in his younger years and his return to similar themes toward the end of his life)⁸.

This predilection for pre-Renaissance art is hardly accidental, as the Gothic perception likewise seeks out contrasting counterpositions of form, movement and pose.

A like unrest, already apparent in Michelangelo's young years, informed his choice of artistic vision and focused his attention on things harmonious thereto. In imitating a Gothic crucifixion he appears to be testing, taking measure of, his own device: is it or is it not adequate for conveying the required feeling? It would appear that neither the Renaissance nor the Gothic manner is adequate to his new demands. How else might one explain the sudden shift in artistic loyalties from the cult of harmonious proportionality to the "awkward" or "inept" sculptures of the medieval masters? No less noteworthy is the early disappointment in the resources of the Gothic compositional device. Not even medieval works conceived and executed in similar spirit yielded a ready solution. Michelangelo's art of visual polyphony was destined to take the next important step.

The counsel; of a major theoretician of the medieval polyphonic style, Perotin (Perotinus magnus) (1197?–1238?) on the manner of composing a motet goes far in explaining the visual perception of medieval architecture, and specifically of the composition of a Gothic cathedral:

"... take the tenor from the antiphonary... embellish the aforesaid and apply to it the mensuration... When it is in fine measure, fashion upon it the descant... whereto add supravening the motet a triplum, as best thou can and will."⁹

⁷Mirabile dictu the problem of contrappostal vision or what might be termed provisionally "visual polyphony" has not been elaborated in art scholarship to date. Nonetheless, not only numerous individual work of visual art, but even whole styles were developed on the basis of the compositional laws underlying this special form of artistic thinking. As we shall see, the art of Michelangelo bears brilliant witness to the fact. The striking resemblance of feelings experienced in beholding works of art conceived on the basis of these laws to the feelings associated with musical polyphony, as well as the similarity of the devices employed to evoke such feelings, makes it possible, at least provisionally, to use the corresponding musical terms to denote analogous effects in painting, sculpture, architecture, etc. (In particular, musical counterpoint is an exceptionally useful means for grasping the notion of Michelangelo's contrapposto).

⁸The relationships of several of Michelangelo's early sculptures to the Gothic tradition are discussed by M.Ya. Liebmann in the volume of essays honoring the 500th anniversary of the birth of Michelangelo.

⁹See T. Livanova: *Istoriya zapadnoevropeiskoi muzyki do 1789 g.* (A History of Western European Music to 1789), Moscow (1940), p. 96.

The visual (architectural, sculptural, pictorial) polyphony of the Gothic shaped by superimposing one voice upon another did not imply the matching of these voices over the vertical axis (in music this manner of hearing corresponds to linear thinking). How then could an audience reared on the ordinal, proportioned works of the Renaissance react in any other way but by experiencing chaos and disorder?

The need to eliminate these shortcomings (compositional waste, noise and confusion) was precisely that which led to a new understanding of the contrapposto, to a more refined and perfect visual polyphony.

We know that the work of Michelangelo, Giacomo da Vignola and Giacomo della Porta – the chief figures of the architectural avant-garde of the time – was paralleled by that of Palestrina, to whom the "clarification" of the polyphonic style in music is justly attributed. Nevertheless, Michelangelo's reform in visual polyphony could hardly be ascribed to a direct aping of the musical reform, either chronologically or in substance. The mention in the present context of the name of Palestrina merely serves as evidence of the interest in the problem of polyphonic languages common to the time. It was roughly then that the remarkable acting devices and the original dramatic composition of the *commedia dell'arte* developed, undermining the traditions of the rational Renaissance perception of stage action¹⁰.

Technology of "contrapposti"

Already the first composition of the new type, namely the shallow relief

"The Battle of the Centaurs", is remarkable in its intention of counterposing not only individual figures but even entire groups of figures in accordance with the contrapposti principle. These contrapposti are readily discernible, in that the opponents' faces, the positions of their trunks, arms and legs flagrantly parody one another. But the variety of counter positions is also notable. The warrior second from the left prepares to throw a huge rock held in his right hand. The missile may be intended for the figure in the center of the upper file, but at the same time his pose and twist of the trunk are counterposed to those of the warrior with his back to the beholder who is dragging a resisting foe by the hair with his right hand. He, in turn, is about to be struck a swinging blow by a man supporting a fallen

¹⁰As may be seen from the drawings of Jacques Callot, the characters of the *commedia dell'arte* moved and assumed poses in accordance with the selfsame rules of contrapposti. Their subject matter admitted of several concurrent lines of action, interchanges of stage position, and nonserial unfolding of events. There were no *commedia dell'arte* spectacles as such in Michelangelo's time, but there were popular street presentations – farces, buffooneries, pantomimes – from which the *dell'arte* was to borrow its style of movement. If Michelangelo had indeed witnessed such shows, he could not have helped feeling the proximity of their compositional technique to his own artistic searchings.

comrade with his left arm. They form the next contrapposto, with a natural transition to the old man rolling a stone with both hands on the left, and to the young warrior at the left edge of the relief, the one caught in a stranglehold from behind. But the ponderous mix of mighty bodies nonetheless exhibits a distinct ordering of contrasting movements. It is remarkable that each fragment of the composition partakes concurrently of several counterpositions which ensures a thorough matching of all the contrapposti and facilitates perception of the whole.

Indeed, this shallow relief posits the equal status of all the participants in the battle, which evokes a certain visual dispersion; at the same time it evokes a certain noninsistent (and perhaps even potential) scenic hierarchy attesting to a habit of order-oriented thinking.

A visual polyphony accommodating the notion of ordered composition could not have been borrowed by Michelangelo. All that he accomplished would necessarily have been accomplished for the first time and by himself alone.

Already in the "Battle of Cascina" cartoon (1504–1505) we are struck by the masterly matching of individual counterpositions and by the ingenuity of transition from one counterposition to another.

In the medieval icon one and the same personage is often depicted sequentially as a participant in continued piece of action, i.e. is perceived at various instants. Whereas here each actor in an event is seen but once, but is perceived multiply and diversely by virtue of multiple counter-positions to other figures.

For example, the sitting warrior in the left-hand side of the cartoon is echoed by several contrasting imitations — the figure pulling on his jacket behind him, the fully dressed warrior with bandaged head at the other extreme. Once again, whole groups are counterposed (the three figures by the water on the left to the three extreme groups in the lower right-hand corner); the figures forming pairs can be found either side by side (the one climbing out of the water and the one inclined over the water in the left-hand corner et all.) or on opposite sides of the picture (the warrior with winged helmet to the right of the bugler and the warrior with cape a-flying stepping over the one lying in the lower right-hand corner).

Casting our eye over this thoroughly elaborated contrapostal logic, we perceive a freely flowing quasi-illusory continuum of motion. The disarray of the ambushed soldiers is conveyed to the beholder, obliging him to doubt his own security.

It was Stendhal who said that the Sistine chapel ceiling would be sufficient to instil the Englishman, persuaded of the vulgarity of all expansiveness, with the taste for eloquent and expressive gesture.

All compositions ("Battle of centaurs" and "Battle at Cascina") have a subject but without a hero. The hierarchy has no formal expression but the participants are independent and equal.

But Michelangelo's plastic expression was unexpected and disconcerting even to his Italian contemporaries. Suffice it to compare the figures of the naked youths depicted on the Sistine chapel ceiling, who it would seem, had nothing else to do but to sit quietly upon their pedestals, with the aforementioned personages of Piero della Francesca's "Scourging of Christ". Here is where sharp movements, meaningful gesticulations, contorted facial expressions, unnaturally tense bodily postures would seemingly have been entirely appropriate. Not so: Piero della Francesca endows all of his figures with such calm and indifference as to make even the vaunted English restraint appear a show of typically Southern temperament.

Compared with the representational language of his predecessors and even his contemporaries, the manner of Michelangelo (exaggerated gestures, unnatural poses, excessive movements etc.) is so arcane and nontraditional as to seem, at least initially, an assertion of the arbitrary. Later, once the public had become accustomed to the new manner of representation, much of it came to appear far less shocking and novel. But the sense and logic of the new artistic manner were to remain no less obscure.

It is imperative to understand that the singular impression left by the Sistine ceiling is directly attributable to the effect of visual polyphony attained by the technique of contrapposti which was the Michelangelo's discovery.

He was to develop his discovery with such heat and at such a rate as to produce in his beholders a feeling akin to shock. The power of his art was to gain ground with every new work. Starting out with sculpture, Michelangelo was bold in extending his compositional ideas to new territory. For example, the Sistine chapel frescoes led him to the thought of transforming one of the most complex of the arts: the architecture.

The architecture conceived by Michelangelo for the Sistine chapel ceiling suddenly takes on added meaning. It not only constitutes a feasible way of covering the chapel, but also prescribes a strict order of development of contrapposti between and among poses, movements, characters, moods, images and events. The tectonically dictated interrelationship of architectural forms indicates precisely which fragments of the whole are to be considered in unison and in what sequence the viewer's eye is to pass from one counterposition to another.

The layout of the ceiling is well known, and there is hardly need for its description. As for the order of visual perception of the composition — that is a controversial matter which has received little study.

The poses and movements of the naked youths sitting on pedestals at the abutments of the paired arches are always in contrasted counterposition. In turn, that which their poses have in common is counterposed to the poses of the prophets and sibyls below. The poses of the putti are also mutually

imitative. Further, the biblical scene in the mirror of the dome itself constitutes a complex contrapposto including imitations of the poses and movements occurring in the figures of the youths, prophets, Sibyls and their companions "populating" the paired-arch structure. This is a major horizontal contrapposto which follows the architecture of the covering all the way from the walls to the summit of the arch. Another system of counterpositions is generated in the longitudinal direction. All of the paired figures of the slaves to one side of the dome are counterposed; moreover, each pair or individual figure partakes in several contrapposti: the poses of the slaves in neighboring pairs, over a single-bay interval, and of figures from the various bays individually. But there are also particularly strong and complex counterpositions consisting of several figures (youths, slaves, prophets or sibyls, bronze figures, putti-caryatids, the figures on the pendentives, Christ's ancestors in the lunettes). The required groups can be identified from the poses of the sibyls and prophets formally grouped in pairs, engaged in dialogue. The first arch with the prophet Joel is counterposed to the third with Ezekiel; the third to the fifth with Jeremiah; the second with the Eritrean sibyl to the fourth with the Cumaean. A similar sequence is apparent on the opposite side of the dome. The endless variety of figures, poses and movements is singularly self-consistent and harmonious. The overall impression of a multipartite conflict comprising a multitude of polemic scenes is devoid of disorder, confusion or distortion.

There is yet another special feature to be noted. Michelangelo constructs his ceiling out of human figures. Their movements, or, more precisely, their degree of expression and pose, in a sense match the tectonic role of each specific fragment of architectural structure. It is a case of sculpture transmuted into architecture.

But what is most remarkable is that the formal contrapposto is underpinned by one which might be termed semantic and which can be discerned in the "Deluge" and the "Expulsion from the Garden of Eden" scenes.

In turn, the two extremal compositions (the "Separation of Water from Land" and the "Deluge") and the two intervening ones (the "Creation of Man" and the "Expulsion from the Garden of Eden") also constitute semantic and formal contrapposti.

As a rule, the sequential arrangement of scenes adopted by Michelangelo has puzzled the investigators and still continues to do so. On entering the chapel one confronts biblical history presented in reverse order, from its final episodes to its first, and immediately following the latter the "Last Judgment" as its ultimate summation. The resulting impression is that the simultaneous perception of all the scenes and figures achieved by the use of contrapposti is consciously grounded in the philosophical notion of the

simultaneity of the Beginning and the End of the world. In other words, the very conception is polyphonic and is perceivable exclusively in a "polyphonic" mode of seeing¹¹.

The "Last Judgment" fresco is not architecturally decomposable, but the scheme of its counterpositions and the elaboration of its theme in terms of "voices" are to some extent redolent of the unfolding of the contrapposti of the ceiling.¹²

The composition of the ceiling suggests the odd notion that the Last Judgment, far from being a summation, an event in the dim far-off future, is already under way, that it is an unending process, and that Old Testament history read in reverse order is indeed the finale significant of the world's disintegration. Beginning and End are coincident in time! The historical sequence is ensured by plastic narrative and immediately thereafter devalued by the concept of the contrapposto which does not exclude the simultaneous perception of cause and effect.

In the age of the Renaissance, which had turned its back of the medieval iconographic tradition, such insights could be gained by dint of exceptional emotional effort. Quite plausibly, it was precisely the polyphonic mode of perception which suggested ideas and images hitherto unknown or inaccessible to the Renaissance rationalism.

An exhaustive treatment of the profound ideas and compositional richness of the Sistine chapel frescoes would be a difficult undertaking hardly within the scope of the present essay. Let us limit ourselves to the assertion of Michelangelo's significant compositional acquisitions.

The "population" of the niches, pedestals, pendentives, lunettes and archivolt, in a word of the order architecture of the ceiling, with human figures in poses forming contrapposti, aided the realization of the major distinction of the new visual polyphony from that of the Middle Ages. In order to establish the new polyphony it was necessary at all costs to combine the order with the contrapposto. For this was the only means of dispensing with the compositional "refuse" and "noise" which the Renaissance artist discerned in the visual polyphony of the past, i.e. that of medieval times.

¹¹As we know, the "Last Judgment" fresco on the wall facing the entrance was painted 25 years after the execution of the Sistine chapel ceiling by papal command. Nevertheless the unexpected compositional addition to the interior, though seemingly in conflict with the natural unfolding of its theme, came eventually to be perceived as its perfectly legitimate development. The disarray of events thus imposed was to assume significance, as it was not in contradiction with the new manner of seeing. One further detail. Departing from tradition, Michelangelo placed his "Last Judgment" on the sacred eastern wall. Apparently he thought it important that the ceiling and the "Last Judgment" be perceived simultaneously.

¹²The art of the Renaissance before Michelangelo did not, as a rule, concern itself with the theme of the "Last Judgment." On the other hand, the subject is exceedingly widespread in medieval iconography whose composition, in my view, constitutes a special form of visual polyphony. This connection is by no means fortuitous.

The contrapposti of the human figures of the ceiling, ever mindful of their connection with architecture, did in their turn clearly suggest a similar counterposition of the architectural forms as such.

There was but a single step between this and the construction of the contrapposto using the materials of the order architecture, the reworking of order architecture according to the principle of the contrapposto — a notion which was to assume a highly particularized shape in the work of Michelangelo.

Lexicology of architectural polyphonism

It was just a year before the death of Bramante (in 1514) that Michelangelo first ventured forth as an architect, his divergence with received architectural thought becoming immediately apparent. This was all the more surprising in that the authority of Bramante was such that the beautiful in architecture was assumed to be that which resembled his works. Essentially, Michelangelo was to develop a fundamentally new architecture embodying hitherto unknown compositional laws. It is only with this understanding that we can set a proper value on Michelangelo's contribution to architecture.

In 1515–1520 he executed numerous sketches of orders in ancient and early Renaissance buildings. These studies have survived in large numbers. In addition to cornices, friezes, architraves, capitals, bases and other elements of the order, Michelangelo would draw several of his own versions of mouldings, would alter the order of parts and proportions, introducing additional profiles and eliminating certain details — all in a very confident and purposeful manner.

Examining these sketches attentively, we note that in his free interpretations of ancient orders he deliberately sought out parts amenable to contrast by the method of contrapposti. The alterations which Michelangelo introduced into the mouldings transform the order into a series of contrasting imitations of a set theme¹³.

Similar essays or studies were ventured in sculpture when Michelangelo set himself the goal to subject every pose to contrappostal contrast¹⁴.

The second scanning of order

In 1513 he resumed work on the Julius II monument. In front of the pylons in both stories stand herms, sculptures resembling pillars, or, alternatively, pillars endowed with typical attributes of figures.

¹³ Most of the sketches of architectural orders are presently conserved at the Casa Buonarroti in Florence; a few are to be found at the British Museum.

¹⁴ Especially interesting is the drawing for the sculpture of a "River-god" at the Medici chapel, dated 1525, now in the British Museum. The points of the figure where oppositely directed turns might be feasible marked out in Michelangelo's own hand.

Such juxtapositions of herms placed next to pillars with sculpture-filled niches between them did, in fact, occur earlier, for example in Roman sarcophagi and in the furniture of the Quattrocento¹⁵. It is possible that these sources suggested the compositional theme, but if so then the theme and nothing more.

Both in ancient and in medieval examples of this nature the orders functioned as frames for the sculptures. In Michelangelo's case the drawings with intermediate versions of the monument show complete three-dimensional sculptures with characteristic counterpositions of the poses. The herm rises slightly above the head of the sculpture, while behind it stands a termed pillar. It is as though he were attempting to depict the stages of transformation of sculpture into column.

What is beyond dispute is that Michelangelo perceived the human figure in the architectural support (the pillar, the column, the pilaster). The order support lacked only the contrapposti mandatory in every sculpture in the manner of Michelangelo.

A sheet depicting a cornice, a hand holding a book, and, separately, the upper part of a torso with head turned to the right also contains six sketches of figures in poses with strong contrapposti¹⁶. Behind the backs of three of these stand herms.

Particularly striking here are the passivity and lack of expression of the column, pilaster or herm as contrasted with the marked stressfulness of a sculpture conceived in terms of counterposition. But Michelangelo is no longer able to restrain the desire to introduce in any manner conceivable the drama of the contrapposto into the architectural order, to integrate into the architectural order the law he had discovered in sculpture.

First, in the realized version of the Julius II monument he succeeded in establishing a contrapposto between architectural forms and sculpture. Apart from the figure of the Pope lying supine on the sarcophagus, all of the figures of the monument are either standing or sitting. In the proportions of the pillars with herms in the second story we find an intimation of the pose of a standing human figure (the head on the pilaster shaft which tapers towards the base). The configuration and proportions of the lower figures are entirely different, as are the herms themselves. The upper half of the torso is depicted sculpturally. The lower, tapering part of the shaft is much shorter than that of the herms in the second story. Broad pedestals project forward from the pillars, surmounted by mighty volutes.

What is the meaning of all this?

Whereas the upper order is the figure of a standing human personage, that of the lower unequivocally imitates the sitting pose. As though to confirm this

¹⁵ The Roman marble sarcophagus now at the Belvedere in the Vatican was known in Michelangelo's lifetime.

¹⁶ Studies for the Julius II monument (Oxford, Ashmolean Museum, II, 297. Pen and sanguine, 194 X 238 cm. Dated 1510–1511 by Parker.

Michelangelo places the sitting "Moses" in the central bay below, and the standing "Madonna and Child" above.

On the other hand, in the lateral bays the sculptures and pylons are contrasted: the upper story features a standing herm next to a sitting figure, the lower — a sitting herm and a standing sculpture¹⁷. (In musical polyphony this device is termed "double inverse counterpoint.") Moreover, the entire two-story lateral bay (sculptures framed by herms) is counterposed by the two-story middle section. The niche form is likewise imitated: in one case the semicircular niche with arch is placed at the bottom; in the other case at the top. This was the first step towards the reconstruction of the architectural order according to the laws of contrapposti.

The next step was taken in the work on the Medici monument (1520–1534) and the Biblioteca Medicea-Laurenziana (1523–1559) which exemplify a new architectural language, a new principle of composition, calling for an appropriate manner of perceiving the resulting structure. Let us attempt to trace the various phases leading to the birth of Michelangelo's architectural style and to understand its regularities and distinctive features.

Architectural "gesture". Architectural "pose"

Anyone who has examined Michelangelo's architectural worksheets has no doubt noted that many of them depict not only architectural compositions and details, but also contain sketches of the human figure, of hands, heads, legs, torsos, or of some pose.

These have been traditionally interpreted as sketches for sculptures which might or might not be intended for a given building, or as studies, or else as rapid jottings of fresh thoughts. In many instances this seems indeed to be the case. But we are also confronted by certain remarkable coincidences.

On a sheet dating back to the work on the Julius II monument we notice a characteristic order cell of two pilasters joined by a pediment over a rectangular niche¹⁸. It is on the same sheet that we find two figures with bodily inflections counterposed according to the contrapposto rules; moreover, one arm of each figure is extended towards the other figure. Taking the pilasters framing the niche as adumbrations of the human figure, we can regard the pediment as the "architectural gesture" connecting the two figures engaged in a curious dialogue.

¹⁷ According to contemporary testimony, Michelangelo had intended placing sitting figures in the second story of the monument.

¹⁸ Sketch of a niche for a version of the Julius II monument (Florence, Buonarroti Archive, Vol. IX, charcoal pencil, 154 X 169 cm. Dated 1523–1526 by de Tolnay and Dussler):

In the Sistine chapel ceiling the putti supporting the upheld portion of the cornice are readily associated with the balusters which, somewhat lower down, perform the same tectonic function.

A sketch of the vestibule of the Biblioteca Medicea-Laurenziana shows a niche with pediment but in this case without pilasters, and next to it an expressive sketch of a human figure lying with its back upon a stool, arms and legs loosely dangling¹⁹. There is also a sheet filled with profiles of bases, pedestals, etc. Above all these are heads drawn in profile, en face, in perspective from below, as well as several legs and fingers²⁰. Quite obviously, Michelangelo sought and found the analogy of combining convex and concave profiles in the human body and in the order, striving to grasp the regularity in the joining and in the proportions of the architectural and human body. He noticed in facial contours the requisite scotiae, coves, fillets and ogees.

Hence, by way of physiognomic expressiveness he perceived the animated expressiveness of the architectural moulding. On another sheet lie drawn profiles of base, ties and cornices over a nearly anatomic drawing of the human figure, with sharply delineated muscles, joints, tendons, etc²¹.

Analogies between the architectural order and the human figure had already been drawn prior to Michelangelo. Several analogies of this sort are to be found in the monograph by Francesco di Giorgio. The distinguishing feature of Michelangelo's anthropomorphism consists in the fact that he perceives both architectural forms and the human figure as a characteristic combination of contrapposti, whereas di Giorgio contents himself with pointing out the purely external resemblance of forms and proportions.

Under Michelangelo's pencil architectural profiles and mouldings assume a quasipsychological character, becoming charged emotionally. They can convey baleful grins or expressions of benevolence, stress and relaxation, anger and glee. In all cases Michelangelo strives to achieve physiognomic expressiveness by way of the contrapposto. Of special interest is the British Museum drawing of three grotesque physiognomies: two above, with asses' ears, and one below, with floppy ears resembling burdock leaves²². The two upper visages render opposite temperaments: one is angry, irritated, morose; the other is cunning, sailing, jolly. The effect of contrasting moods is achieved by varying the tilt or outline of the principal facial muscles (superciliary, oral, nasal orbital etc.).

¹⁹ List with the drawing of the wall in vestibule of Library Laurenziana and figure of man (archive of Casa Buonarroti, 42 Ar.) date by Wittkover 1524

²⁰ Sheet with details of column bases for the Library Laurenziana (British Museum, Wilde 3Sv. pen and sanguine, 253 X 282 cm).

²¹ Profiles of cornices for the Biblioteca Laurenziana (Harlem, Taylor Museum, 54v, charcoal pencil and sanguine, 229 X 331 cm).

²² The aforementioned sheet in the British Museum, Wilde 33 r. (the drawings refer to the Julius II monument).

The lower grotesque is a composite of the two characters, combining the lineaments and shapes of the two upper physiognomies. It is remarkable that similar grotesques later make their appearance on the capitals of two paired pilasters of the Medici monument.

Two further sheets show vessels which remind one of Hellenistic amphorae with thin tall handles, and next to these, in one case, a three-quarter visage, part of a shoulder, and a separate torso; in the other, a man with arched back and tilted head²³. In both instances the similarity of the architextural form to sculptural pose is thrown into sharp relief. The joints between the limbs and torso are somewhat similar to the connections of the body of the vessel and its handles and base. The bend of the back and the inclined head in the third drawing nearly repeat the contour of the amphora. All three drawings aid in perceiving architectural form associatively, as something animate (for Michelangelo the sculptor the property of animation implied the highest degree of expressiveness).

In a drawing preserved in the Casa Buonarroti at Florence the transverse cross-section of a wall with a two-storied order from the Medici monument is superimposed on the barely perceptible outline of a human figure²⁴. A sheet at the Ashmolean Museum shows a version of the same monument with a sitting figure in the central niche²⁵. The architectural frame of this niche clearly incorporates shapes, profiles and joints characteristic of the human sitting pose. The sheets with such "tell-tale" coincidences are numerous indeed.

Through going contrapposto. Dialogical development of the theme

By the time he began work on the Medici monument in the new sacristy of San Lorenzo Michelangelo was already half-way to the discovery of his new principles of architectural thinking.

In the works in question he succeeded in reducing diverse devices to a harmonious unity.

Let us attempt to understand the law governing these intriguingly unusual but nonetheless highly convincing compositions. How, for example, might we explain the odd (seemingly grossly incongruous and devoid of tectonic logic) shapes and their unexpected combinations to lie found in superabundance in both the Medici monument and in the Biblioteca Medicea-Laurenziana? In the Medici monument, as in other works by Michelangelo, it is the sculptures which set the theme and specify the overall image. One is struck, first of all, by the absence even in the figures of the

Sistine chapel of such artful and consistent application of the contrapposto principle and of such saturation of the sculptural pose with contrasting imitations. In the figure of "Day" the turns of the head, shoulders, pelvis and legs are rigorously counterposed. The figure of "Night" is turned in such a way as to imitate, and at the same time to contradict, the turns and bends of the neighboring sculpture.

The pose of Giuliano de' Medici is in certain particulars opposed to both of the reclining figures in a manner similar to the composite grotesque on the aforementioned sheet with three grimacing visages. All three sculptures of the Giuliano tomb in turn imitate the poses of the figures of the tomb of Lorenzo by the facing wall. The sculptural contrapposto next merges limpidly and naturally with the architectural. The figures of "Night", "Day", "Dawn" and "Dusk" and the outlines of the uncomfortable-looking bed with inturned volutes are challengingly convoluted one towards the other. The shapes of the bed call to mind the sketch of the figure lying with its back on a stool with overhanging head and limbs. The counterposition, of the poses of the reclining figures with the shape of their architectural bed is the primary sculptural-architectural contrapposto out of which the composition of the chapel evolves.

Polyphonic order. Through contrapposto

In order to take up and extend the sculptural conflict to architectural forms it was necessary to find a means of introducing contrapposti into the order itself, i.e. to infuse the latter with contrasts equaling in impact those which Michelangelo had previously discovered in working with the human body. To accomplish, this it was not sufficient to render the order similar to the human figure — something that had already been done by Francesco di Giorgio Martini. What was called for was the admission of the possibility of architectural pose, logically justifying the transition from sculpture to shape within the order.

How was this problem solved in the Medici chapel? What is the rule of evolution of its composition?

Let us begin with its characteristic features. The corbels supporting the pediments, the feet of the sarcophagus, and the armrest volutes of the "thrones" are encrusted with the same scales (a hint at their thematic and compositional kinship). The positions of these details are consistently varied, as, for example, the position of a joint varies when a different pose is assumed.

If the shapes of the sarcophagus presuppose a specific pose, then we can assume that other order shapes with details of similar type with the characteristic scaly surface will also contain certain poses, e.g. the thrones above the paired pilasters and the frames

²³ Sketch of a vase for ornament in the new sacristy of San Lorenzo (British Museum, Wilde 33 r. black pencil and pen, 123 X 125 cm.)

²⁴ Sketch of interior wall profile for the new sacristy of San Lorenzo (Florence, Casa Buonarroti, 5. Ar, sanguine, 101 X 156 cm). Dated 1520 by de Tolnay, Pussier and "Barocchi".

²⁵ Sketch for the Medici monument in the new sacristy of San Lorenzo (Oxford, Ashmolean Museum, Parker II, 307 r; charcoal, 127 X 212). Dated 1524 by Frey.

surrounding the rectangular niches (which, incidentally, were intended to contain sculptures).

The niche frames consist of approximately the same elements as the sarcophagus, but their position, shape and proportions are different. Speaking compositionally, these are also the differences among the poses of a standing, sitting and reclining human figure.

The animation of the order is attested to by yet another detail.

As already noted, the paired capitals depict grotesque physiognomies with contrasting expressions. These recall the sculptural versions of the columns and remind us of the fact that the paired pilasters imply contrasting "poses".

Michelangelo then proceeds to establish a singularly beautiful contrapposto between the central and lateral bays.

The central bay contains and embodies not one but several themes and imitations (the shapes of the sarcophagi, the niche frames, the pilaster order, the garlanded attic, the thrones etc.). But these are too disparate: their structural interdependence is too weak. Michelangelo found a way of combining them in a single contrasted and intense whole recalling the matched ensemble of contrapposti (contrasted interplay in the positions of the head, shoulders, torsos, arms, legs etc.).

Thus arises the renowned two-story system consisting of the portal platband evolving into the complex platband of the upper niche. Here we readily recognize the themes apparent in the volutes of the sarcophagus, pediment, uplifted, pilasters, panel, garland, and central niche itself. The details and motifs are the same, except that in this collective imitation of the central bay all is inverted in contrast and "confused" according to the rule of inverse contrapposto. Seeking out and comparing analogous shapes in the central and lateral bays, we note that they constantly shift position: the volutes of the sarcophagus are imitated up above; the pediment consoles appear in the lower doorway; the paired pilasters were once situated above the volutes of the sarcophagus, whereas now the very theme of the sarcophagus is shifted upwards (it is recognizable in the uplifted pediment and eared paneling); the pilasters previously situated in the central bay above the sarcophagus are now placed below the pediment imitating the bend of the sarcophagus. Now the order itself engenders a remarkable sense of the stresses, contrasts and conflicts of twists and turns so typical of Michelangelo's sculpture. The next melodic line complements all preceding contrasts with the addition of an upper story and the formation of a new, more richly polyphonic contrapposto. Above the cornice of the large pilasters there appears a platband with smaller pilasters resting on consoles, with a triangular pediment. In this case the entire central portion together with the archivolt of the greater arch is contrasted to the two-storied order of the lateral bays.

Once again we perceive several complex contrasting imitations: the paired pilasters within the arch over the middle span and the circulate pediment in the pilaster framing; the paneling above the pediment and the paneling above the archivolt; the fenestral platband of the second story and the sarcophagus and platband of the niche containing the sculpture of de' Medici. And here again the elements of the order change places in imitation (producing double inverse contrapposti).

By way of sequential inversions of the contrapposti the theme is expanded still more broadly to encompass the entire wall. The new imitation includes the archivolt of the squinch arch of the cupola and the fenestral platband in the tympanum. This platband ingathers in virtuously fashion, literally by hints alone, all of the preceding forms and their imitations: the volutes of the sarcophagus, the compass pediment, the pilasters, the panel, the horizontal cornice on consoles, the platband of the lateral window and the rectangular niche. The final imitation combines into a unified whole the contrapposti of all four walls of the chapel. Here the squinch arches, the upper window and the circles in the pendentives are echoed in the caissoned dome and lantern.

Contrapposti and poetics of anthropomorphism. Structure of architectural metaphors

The interrelationship of architectural imagery with sculpture typical of Michelangelo allows us to surmise that each new contrappostal combination of architectural forms of the chapel presupposes a new and different pose.

The sarcophagus, the lifeless figure seemingly stilled in agony resembling that lying with its back on a stool in the sketch for the Biblioteca Medicea-Laurenziana are counterposed to the sculptures of "Day" and "Night" or else to "Dusk" and "Dawn".

The entire architectural fragment of the central bay constitutes a sitting pose. The lateral compositions between the largest pilasters (the niche connected to the portal) is the pose of a standing person. Above, between the small pilasters, we have a "kneeling" pose etc. The trapezoidal fenestral platband within the squinch arch belies a view of the same kneeling figure, but from below, as though it were situated above eye level, elevated above ground.

The lantern at the zenith of the dome is a freely hovering figure. Who knows, perhaps the entire composition from sarcophagus to cupola is intended to represent the path from death to life, perceived as a tortuous, onerous resurrection by way of struggle and torment?

The extreme expressiveness of the Medici monument may also be attributed to the fact that each

of its architectural forms, every one of its details and fragments, as well as the whole, are executed as animate entities. Portions of it copy living nature in almost naturalistic fashion.

All of the eight capitals framing the niches over the tombs of Giuliano and Lorenzo de' Medici are half-transformed, into the heads of satyrs. A metamorphosis occurs before the beholder's very eyes: the canonical details of Corinthian capitals undergo a sea change into grotesque satyr physiognomies. Their grimaces are constructed exclusively on the basis of contrapposti. It is enough to compare the superciliary arches with the nasolabial grooves; the shape of the orbits with the shape of the mouth (orbicular muscles of the mouth); the noses and nostrils with the chin muscles; the superciliary arches with the horns. Then, imperceptibly, the contrapposti take over the various forms of the order: the curve of the horns is echoed in the curve of the abacus etc. The same horns, but now perceived as volutes, occur in the capitals.

The "physiognomies" of the capitals with their contrasting expressions confirm yet again the observation that the paired pilasters imply argumentative, conflicting sculptural poses.

The contrasting of capital and base profiles, the occurrence of physio-gnomically expressive panels under the thrones, the masks in the plinth ornaments, the resemblance of the ribboned garlands to the sirens over the pediment of the central niche etc. — all this confirms the intentional animation of the architectural forms.

The sides of the feet of the sarcophagi reveal a physiognomy consisting of architectural details and a ram's skull, whereas a dead human visage would have been more appropriate. In fact, Michelangelo places the fractured portion of the ram's skull precisely at the point where the hollow of the nasal bone gapes in the human skull.

Yet another example of the coincidence of physiognomic and architectural expression is afforded by the screaming mask on the keystones of the semi-circular lateral niches of the Julius II monument. The relief of the keystone (the upper roll, the concave portion, the lower roll) repeat the plastic of the face (the prominent upper part of the face, the hollow of the mouth, the protruding chin).

Similar examples are present in the Porta Pia (the mask and corbel of the main portal) and in the Palazzo dei Conservatori (the Ionic capital of the lower order with a mask on the abacus), and finally in the Leo X aedicule. It was most probably the requirements of physiognomic expressiveness which engendered many of Michelangelo's distortions of the canonical scheme of the order. But this is something we shall take up later.

One of the special features of the composition of the Medici chapel is that each successive imitation is invariably more laconic than its predecessor. The most detailed and elaborate of its contrapposti occurs in the first story of the central bay. The most generalized contrapposto is to be found under the dome. There is a

convincing explanation of this circumstance. Michelangelo achieves a thoroughgoing consistency of all his imitations, so that each new contrapposto adds a new voice to the visually sustained chorus of preceding imitations. Herein lies the chief distinction of Michelangelo's visual polyphony from the visual polyphony of, let us say, the Gothic cathedral. Without special simplification and generalisation the new polyphony might have turned — out to be unacceptable, indigestible in its realization.

The composition of the chapel creates an impression similar to that produced by freely composed musical polyphony, as exemplified by the works of Frescobaldi, Pachelbel, Buxtehude and J.S. Bach himself.

Michelangelo initially sets the theme in sculpture, then finds the architectural equivalent to the contrapposti of the human figure; then, sounding more and more architectural contrasts, continually preserves the associative relationship to the sculptural pose.

Special expressiveness (Sculptural prototype of architectural image)

But already in the Biblioteca Medicea Laurenziana he is prepared to content himself with architectural means alone, the architectural contrapposti being sufficiently convincing without the support of those of the sculptural variety. This constitutes one more important step on the way to polyphonic architectural composition of a new type.

The famous "engaged columns" sunk into the wall suggest paired sculptures in contrapostally stressed poses, precisely as do the paired pilasters of the Medici monument. Michelangelo displays a general propensity for fitting sculptures into recesses or wall niches. But here in the Laurenziana it is not the columns which are sunk into the walls, but rather the walls which have advanced to embed the columns — a device to be found nowhere else in Michelangelo's work. The remarkable suggestiveness of the piers of the vestibule is due to the fact that they are intended to say something very important concerning the "imprisoned" (engaged) columns.

After prolonged searching Michelangelo finally discovered a means of extracting from the body of the column those very "architectural poses" with which he had long since instilled his conception of the architectural order. One very important detail: the advancing pier is framed at both ends by remnants of pilasters. The column is, as it were extended, opened up along its vertical axis in order to reveal its concealed strain, to lay bare its contrapposto. As in the Medici chapel, the latter is represented in terms of a two-story system consisting of a platband and a panel imitating the platband. The fact that the composition or the pier bears a direct relationship to the columns is

evidenced by the uniformity of types of the consoles under the columns and wedge-shaped pilasters of the platbands.

These mutually contrasted combinations of platbands and panels are the precise constituents of the vertical contrapposto of the vestibule.

The horizontal counterposition consists in the alternation of triangular and compass pediments, as though these were alternating poses (tilts of the pelvis, turns of the shoulders, positions of the legs and arms) of sculptures placed in a row.

The order of the upper story imitates the lower contrapposti. This is easy to see by comparing the motifs of the upper and lower piers. The portal of the main entrance at the staircase leading to the reading room gathers into a single contrapposto almost all of the imitations of the lower story of the vestibule. All that is lacking is perhaps the theme of the compass pediment, but this is inscribed in another portal at the end of the reading room, which is already visible from the staircase. (This may be interpreted as a characteristic indication of the continuance of the contrapposto into yet another space, of a polyphonic development.)

The wall of the reading room is single-storied. The order combination of pilasters and two platbands placed one above the other imitates the theme of the vestibule wall, but also exhibits a kinship with the composition of the secretary with benches and writing desk, which in turn imitates the pose of a man sitting at a table²⁶.

The staircase of the vestibule is at once the most puzzling, the most expressive and most vexing part of the library for any investigator. Some have viewed it as a solidified downstreaming flow of lava, an apotheosis of forcefulness. Michelangelo himself wrote to Vasari of certain oval drawer which might be placed, with a slight bias, one upon another. Perhaps he simply wanted to deflect the questions of an overly zealous disciple. In fact, immediately following the letter in which, he is allegedly unable to recall whether he has designed the staircase at nil, Michelangelo dispatches to Vasari and Ammanati a model reproducing the finest compositional details of all the Laurenziana staircase. Apparently the comparison with the drawers in order to "simplify" the epistolary dialogue.

Two sheets with sketches of the staircase contain two thoroughly delineated drawings of the torso and legs of a sitting man²⁷.

Incidentally, the two volutes to either side of the central flight call to mind another sheet with a drawing for the Sistine chapel ceiling²⁸. In that case too the

architecture framing the figure recalls in a way the pose of a sitting man.

The drawings of flexed arms and hands (on the same sheet intended for the ceiling) with a break of the wrist typical of the armrest-supported position, resemble the volutes to each side of the throne depicted next to them. On the next sheet beside the sketch of a throne we see the lower half of the figure of a sitting man and the fragment of a hand with a flexed wrist²⁹.

In the Medici monument the contrapposto of the two sculptures reclining on the sarcophagus was resolved in the pose of the sitting Lorenzo (or Giuliano). Might not the portal with staircase in the Laurenziana be an architectural transposition of the pose of a sitting (triumphantly sitting!) man in which the contrapposti of the "poses" implied in the architecture of the walls are resolved? Is not the vestibule of the Laurenziana an architectural transposition of a scene with, let us say, Lorenzo de' Medici as one of its actors?

At the same time the forms of the staircase have a purely compositional explanation. In the contrasting counterposition of the two types of steps of the upper and lateral flights and in the subsequent resolution of this plastic conflict in the upper central flight from the landing to the portal we are served singular notice of the fact that the two-story contrapposto of the vestibule will be resolved in the single-story composition of the reading room walls.

Thus, beginning with the likening of the order to the human figure structured on the principle of contrapposti, Michelangelo invented in the Medici chapel and in the Biblioteca Medicea-Laurenziana an original method of developing an order composition analogous to the thoroughgoing matching of poses in his multifigured works ("The Battle of Cascina" and the Sistine chapel ceiling).

Range of the imagery

Further, it is natural to suppose that Michelangelo's very architectural composition might be associated with a specific sculptural subject. But in each case the sculptural subject or theme might be the first step in the elaboration of an architectural image. After all, Michelangelo often claimed to have remained a sculptor in his architecture.

Roughly in 1514 Michelangelo executed the so-called aedicule in the Castel Sant'Angelo, the window in the chapel of Leo X, once again employing a strange combination of order forms.

Between the two half-columns framing the embrasure of the window he placed an enormous

²⁶ Studies of a secretary for the reading room of the Laurenziana library (Florence, Casa Buonarroti, 94 A; Sanguine and pen, 158 X 199 cm). Dated 1534 by Wittkower.

²⁷ Design of staircase and profiles of bases for the Laurenziana (Florence, Casa Buonarroti, 92 Ar; black pencil, pen, sanguine, watercolor, 280 X 390 cm)

²⁸ Sketches for the Sistine chapel ceiling (Art Institute of Detroit, n. 388, pen and pencil, 250 X 360 cm).

²⁹ Fragment of soffit and studios of a hand for the Sistine ceiling (British Museum, 7 r, charcoal and pen, 277 X 385 cm). Dated 1508 by Dussler.

vertical console. Under the console is an impost dividing the window into two square apertures with a grid in the form of slender balusters. At the sides are placed console panels with large circular holes. The tympanum of the pediment encloses a ring bound by a ribbon with wavy ends. To the right and left of the window are semicylindrical arched niches. Between the pilasters above the niches Michelangelo placed masks of lions with similar wavy ribbons. The unusual placement of the console, the peculiar partitioning of the window, the seemingly superfluous lateral sections with niches, as well as all the details become suddenly justifiable if we imagine that the aedicule imitates, needless to say nonnaturalistically, a leonine mask. The sculptural masks above the lateral niches are perceived as a humble hint at the source of the present architectural image. After all, Michelangelo was in fact executing an aedicule for the chapel of a Pope whose name was Leo. The resemblance to a leonine mask is especially evident in a drawing of Michelangelo's design by G. Sangallo. The term "kneeling window" occurring in Vasari when he speaks of the first-story window of the Palazzo Medici (1517) probably belongs to Michelangelo himself. This composition does indeed contain something characteristic of a kneeling figure. Incidentally, the pen sketch reveals the barely perceptible contours of a kneeling figure in the embrasure of the window³⁰.

There survives a sketch of yet another fenestral platband with the sketch of a figure in a caryatid pose. The unusually shaped consoles under the cornice of the platband imitate the position of supported elbows. Characteristic features of animation are evident in yet another composition — that of the Cecchino Bracci monument. One corner of the sheet with a pencil sketch of the monument shows a man seemingly clambering up into a window-sill in order to look downward from the window³¹. The monument hangs fairly high up on the wall and constitutes a shelved sarcophagus with characteristically bent feet similar to those of the Medici sarcophagus. The massive compass pediment resting on large consoles placed low above the sarcophagus imitates the bend of the sarcophagus feet. Under the pediment is a bust of Bracci. This combination is enclosed in a frame of two pilasters with cornice and attic placed, as is the sarcophagus, on the same shelf. The shapes of the pediment and sarcophagus repeat the outlines of the shoulder and pelvic girdles of the man clambering into the window-sill.

There exists yet another sketch which de Tolnay justifiably attributes to the Bracci monument, even though at first glance it might well be taken for a version of the Medici monument³². On this sheet we

see again almost the same emergent figure propped with knee and arm upon a window-sill.

In 1530 Michelangelo executed plans for the reconstruction of the old Santa Trinita bridge. Nine years later Ammanati built the new bridge using these plans. The oddly splayed arches and jutting piers of the bridge bear astonishing resemblance to the ram's head with diverging horns suspended on the keystone of the central span. The keystones of the lateral spans decorated with unrolled cartouches with console in the middle also imitate the ram's head.

There are no grounds for regarding such compositions by Michelangelo as naturalistic. Everything in them is stated in the language of architecture. He simply finds a means of introducing into architecture images which hitherto had been considered as the exclusive privilege of the graphic arts (imitative pictures).

The Casa Buonarroti at Florence possesses some 25 sheets dated 1528–1529 with plans of fortifications unlike anything which had been done in the field until that time³³. Initially these appear to be sketches for elaborate ornaments. Even without familiarity of the engineering and defensive virtues of these plans we immediately note their stylistic perfection. But, once again, what is the source of their unusual forms and the confident manner in which these are combined. After all, bastions with loop-hole embrasures covering approaches to a fortress had been drawn and built by almost all the architects of the Renaissance. But again Michelangelo is different from the rest. The answer is provided by a single surprising sheet depicting a group of densely crowded squatting figures prepared to ward off an advancing foe³⁴. Next to it is another group of figures, no less densely clustered and tense, but more regularly ranged. Directly above these drawings appear the confidently outlined pen and watercolor contours of defensive structures in which we perceive the same poses and warlike attitudes of the soldiers below. The scheme constitutes a lively and highly specific image of the defensive posture conveying the very essence of the dramatic situation. But this is merely the initial component. Further all everything is transformed into the language of engineering and verified by calculation (sector of fire, strength of ramparts, aiming range, invulnerability of the defenders etc.).

There is also a sketch of horseman, arm upraised as though to strike a sabre blow. The trajectory of motion appearing next to it prescribes the outline of a future fortification³⁵. A further sheet shows the plan

³⁰ Study of the first-story window for the Palazzo Medici-Riccardi (Florence, Casa Buonarroti, 101 A, pen, 186 X 271 cm).

³¹ Studies for the monument of Cecchino Bracci in the church of Santa Maria Aracoeli (Florence, Casa Buonarroti, 19 Fv, charcoal pencil, 191 X 197 cm). Dated 1544–1545.

³² Sketch for the Cecchino Bracci monument and drawing of a staircase (Florence, Casa Buonarroti, charcoal pencil).

³³ Sheets with plans of fortifications for the city of Florence from the Casa Buonarroti archive (27 Av; 13 Ar; 13 Av; 16 Ar; 17 Ar; 20 A; 20 Av; 22 Av; 27 Av; 30 A). Dated 1544–1545.

³⁴ Sketch of fortifications for Florence (Florence, Casa Buonarroti, 27 Av, pen, pencil and sanguine, 407 X 562 cm). In de Tolnay's view this sheet depicts the fortifications breasting the Florentine Porto dell' Prato d' Organissanti.

³⁵ Sketch of fortification. With the figure of a horseman (Florence, Uffizi, 14412 Fv, pen and sanguine).

of a fortification next to a figure striking a blow from above³⁶.

It is likely that still other fortification pains are based on similar readable sculptural images and lively scenes of military action.

Polyphonic ensemble (Image-metaphore)

In 1533 Michelangelo began his work on the Capitol ensemble. However famous its buildings, however familiar to every admirer of architecture their general appearance and distinguishing features, they, as do other works of Michelangelo, leave a somewhat paradoxical impression.

An especially uncanny aspect of the facades of the Palazzo dei Conservatori is the proximity of the major pilaster orders on high pedestals to small columns resting directly on the ground?!

We are struck by the cheek-by-jowl use of two contrasting scales which seem to belong to different organisms. It also seems uncanny that the pilasters of the greater order should pass through both stories while visually bearing the load of the upper cornice only, whereas the lesser order bears the entire load of the second story.

Such a facade was unprecedented in Renaissance architecture.

In the Palazzo del Senatore the same compositional elements are somewhat shifted in position. In the center over the staircase Michelangelo had envisage an order canopy featuring the same columns as in the first story of the Palazzo dei Conservatori, but in two stories. The pilasters of the greater order were placed on a high plinth stage, separated by two platbands placed one above the other.

Hardly any original drawings or sketches of the Capitol project have survived to our day (all that remains are fragments of a plan, a scheme for a fenestral platband and certain other details).

Here, as in Michelangelo's previous work, an important role is placed by the special compositional resemblance of the sculptural and architectural image. From the very start the Capitol ensemble was related to the equestrian statue of Marcus Aurelius. But the earliest engraving by Duperacq [?] (that of 1568, not 1569) which de Tolnay considered to be the most reliable, shows not only the centrally placed statue of Marcus Aurelius, but already two antique sculptures of the Dioscuri (Castor and Pollux) holding horses by the bridle. Vasari makes no mention of the Dioscuri, but neither he nor anyone else had been privy to Michelangelo's intentions.

The placement in the square of all three sculptures depicting men and horses repeats the placement of the buildings.

The architectural theme of the Palazzo dei Conservatori comprises a major order on a pedestal and an expressive order motif consisting of two widely spaced columns of smaller scale supporting a fenestral platband with pediment whose tympanum contains an inverted shell. The columns flanking the window are of the same character as those of the first story. The ionic capitals of the lower columns exhibit volute scrolls strangely curved to resemble horses' ears. The difference in the character of the capitals of the lesser and greater orders is just as significant as the difference in their scales. Incidentally, the antique figures of the Dioscuri are also disproportionately large relative to their horses.

If we transform the equestrian statue of Marcus Aurelius into an abstract scheme, representing it as a combination of simplified shapes and characteristic joints, we see that it turns out to be so close to the compositional theme of the Palazzo dei Conservatori that the latter might be considered to be an architectural imitation of the monument. The "leaping" major order of the Palazzo thereby receives a graphic explanation: the rider has been lifted off the ground³⁷.

The compositional theme of the Palazzo del Senatore was somewhat different, consisting of two stories of fenestral platbands and a large pilaster, but now without a pedestal. In this combination of forms we perceive the architectural transposition of the sculptures of the Dioscuri standing next to horses³⁸.

Another interpretation of the image of palace (palazzo) is possible when the order scheme is the imitation of the compositional scheme of the mom to Marc Aurelius. The probability of these imitations one can find in the works of Michelangelo.

Regrettably for reasons of conciseness we cannot consider other details confirming the link between the architectural image and the sculptural (the plinth mouldings and the outlines of a horse's leg etc.). Such a supposition, considered alongside the political and philosophical ideas often attributed to the Capitol project (such as the hypothesis advanced by de Tolnay) may seem at first glance to simplistic and overly straight forward³⁹.

But why should the rooting of an architectural image in sculpture be considered unlikely in the case of

³⁷ There have recently come to light indications that the statue of Marcus Aurelius was placed in the Capitol square against Michelangelo's wishes. But how are we to know, perhaps Michelangelo opposed the placement of an antique sculpture because he wanted to produce his own equestrian statue? Whatever the circumstances, once the decision had been made, he was able to follow his usual practice of borrowing the architectural theme from the sculpture and to relate the two compositionally by the device of imitation.

³⁸ Here we are referring to the composition of the facade executed by Michelangelo himself and familiar to us from the engraving by Duperacq [?] dated 1569, and from another anonymous veduta in a monumental oval frame, also of the 16th century.

³⁹ In his article on the Capitol C. de Tolnay assumes that the convex oval of the square is a representation of a portion of the earth's crust, which implies that the Capitol as a whole might be regarded as the "head of the world".

³⁶ Sketch of fortification (Florence, Uffizi).

Michelangelo if he himself admitted the interpretation of sculpture in the language of architecture?

According to Condivi, Michelangelo had once attempted to impose human form on the figure of Mount Athos. One need only become imbued with the notion of the unity of sculptural and architectural imagery, whereupon his project becomes as natural as the execution of a lighthouse or a fortress.

New reading multilayer contrapposti. The order of contrapposition

The final period of Michelangelo's creative life, as has been noted by many investigators, was marked by an alteration of his plastic style, mood and theme.

He returns to the theme of the Pieta and executes several compositionally unorthodox versions of it, as well as a series of drawings elaborating one and the same compositional device. In these years Michelangelo both saw differently and valued something different in his work. His previous sculptures were, as a rule, single-figured. In architectural projects the sculptures had been counterposed with one another while remaining physically separate; they were either separated by pilasters or isolated within niches. Such division by means of architecture was in a certain sense useful, suggesting as it did the possibility of echoing architectural and sculptural contrapposti. Moreover, his development of architectural composition by the method of contrapposti had been somewhat discontinuous and intermittent. The contrapposto presupposed the individuation of its component figures, suffice it to recall the Biblioteca Medicea-Laurenziana or the Capitol reconstruction.

Now Michelangelo finds a new form of unity and perfects his method of development of a polyphonic composition.

In the middle 1550's he builds the Porta Pia gate, a work quite unlike his previous buildings. The complex combination of order forms and odd details comprising the multilayered portal of this structure is unusual even for Michelangelo. The initial project is depleted on a medal by Bocsagni [?]. Here the theme of the gates and the theme of the city wall are just as ineluctably intertwined in contrapposti as are the "Pieta" sculptures. Nontraditional architectural forms suspiciously redolent of specific animate images, the clear disproportionality of some of the details, and the non-uniformity of the architectural theme allow us to suppose that the initial motif might have been sculpturally representational. One of the sheets with sketches for the Porta Pia shows a large drawing of a horse's head with bit and bridle⁴⁰. The bit was then stylized to become the niche framing. Another sheet from the same collection portions of the tympanum

seemingly extending the portal pilasters serve as points for the suspension of apparent "remnants" of a curved, laterally hung volutes pediment⁴¹. Because of this the entire fragment becomes inevitably associated with a horse's head, but the resemblance is once again compositional rather than naturalistic. In the final version the two volutes are connected by a garland or bit. Perhaps that it was the figure of a horseman riding through the city gates which suggested to Michelangelo the compositional theme, strange details, and the image of the structure as a whole. After all, visually the gates were perceived as a monumental frame for the figure of a horseman. But here again one must avoid looking for specific resemblance. The special language of architectural forms and the rules of the contrapposto are somewhat akin to a cipher. Penetration of a given conception is possible only by an appropriate attuning of vision and on condition that one is aware of certain concealed regularities. But even fulfillment of these requirements does not ensure complete and irrefutable decipherment, since Michelangelo himself did not strive to render architecture objectively representational. On the other hand, the composition of the Porta Pia reveals the new method of thematic development more clearly than any previous work.

As already noted, the portal is multilayered. Each successive layer imitates the theme of the preceding one, which produces a crescendo of contrapposti wherein the dimensions of the portal increase from the front layer to the back, as though in reverse perspective. This being the case, the near planes must inevitably block off those behind, which leads Michelangelo to reveal them over the uncovered portions of the facade, as though drawing a theater curtain to the right, left, and above the portal. The viewer can trace this compositional device by considering the terminal elements.

The plastic layering of contrapposti produces the strongest visual impression of "polyphony."

This felicitous compositional discovery, once repeated in the facade of the Gesu church in Rome by Giacomo della Porta, was to become canonical for almost all of Baroque architecture. There are indications, incidentally, that Michelangelo had a hand in the designing of this church in 1554. What bearing this possible involvement had is not precisely known. But the fundamental resemblance of the compositional device of the Porta Pia and the Gesu allows us to suppose that Michelangelo might have expressed a general idea or advised the implementation of a new device, thereby setting the course for the future work of da Vignola and del la Porta.

Just as in the design for the villa of Julius III (prior to 1550), Michelangelo was apparently the author of the guiding concept so effectively expressive of the very essence of his method. (It is notable, however, that in the Julius III villa the compositional contrasts

⁴⁰ Study of window for the Porta Pia (Florence, Casa Buonarroti, 106 Av; pen and watercolor, 281 X 434 cm).

⁴¹ Study for the Porta Pia portal (Windsor Palace Library, 12769v; Dussler 240, charcoal pencil, 221 X 257 cm).

are perceived in moving through real space, from one courtyard to the next, while in the Porta Pia we have a device recalling the so-called “reverse perspective” which virtually represents the same development in a single plane.)

It is already in the Porta Pia that we first perceive the distinctive continuity of contrapposti which characterizes the later multifigured sculptures of Michelangelo.

In the Pieta of the Florence cathedral the four figures constitute a single whole, a kind of single many-faced figure. The arms, legs, heads and torsos, and even the clothing can be taken fully to belong to one, to another, or to the third figure. And this single seemingly continuous body contains a no less continuous and smooth sequence of contrapposti. The same feature may be noted in the Palestrina Pieta, the Pieta Rondanini and the Porta Pia⁴².

Polyphonic composition with many theme

Directly related to the later sculptures are the architecture of the Sforza chapel and the church of Santa Maria Maggiore (1560), and the plans for the church the of San Giovanni dei Fiorentini. The sketches of plans for the San Giovanni dei Fiorentini are yet again remarkable for the novelty of their compositional resolution. In both cases Michelangelo takes several disparate themes and molds them into an indivisible but multifaceted whole.

Several themes — those of the cross, the polyhedron, the square and the circle are clearly discernible in the plan. Indeed, one of the primary premises of visual polyphony in the so-called free manner, of which the Medici chapel and the Capitol may be cited as examples, was the sustenance of thematic unity throughout a composition.

Michelangelo next devised a method of obtaining the same effect while operating on several themes. Something similar later arose in the monumental compositions of J.S. Bach (the St. Matthew Passion, the B-minor Mass et al.).

The transitions from the “Battle of Cascia” cartoon to the frescoes of the Cappella Paolina, from the “Madonna of the stairs” to the “Descent from the Cross” and the Florentine and Palestrina Pietas; from the Julius II monument and the Medici chapel to the Sforza chapel and the project for San Giovanni dei

Fiorentini; from the youthful imitations of Petrarch’s Canzoniere to a sonnet of the type “In whom the body’s tinder, the heart — a pinch of sulfur, the stuff of bones — mere deadwood fallen trees” — all these are major changes, we see here alterations in world view, in artistic sympathies, in manner of seeing, in compositional device. A very important, if not the decisive, role in this transformation was played by St. Peter’s cathedral, to which Michelangelo devoted the last 18 years of his life.

Volume order contrapposto

Having rejected the experiments of his predecessors in the construction of the cathedral (Raphael, Poruzzi and Antonio da Sangallo the younger), Michelangelo returned to the first source, to the plan of Bramante, discovering in it something which harmonized with his own most recent strivings. This is not at all to say that he put aside the idea of visual polyphony and the contrapposto. It is, possible that Michelangelo set a high value on Bramante’s plan because he saw in it the possibility of its modernization in accordance with his own compositional principles.

In Bramante the central cross-dome system is restated four times, in the corners between the arms of the cross. Michelangelo preserved this scheme but introduced into it changes which initially appear slight, although in fact they change the meaning of the entire original composition. He eliminated the apses in the minor cupola systems and exaggeratedly exposed the monumental pillars supporting the lesser cupola. In the contest waged between the thrust of the cupola and the restraining pillars the superiority of the pillars is quite obvious. In the major cross-dome system, on the other hand, it is the enormous cupola which emerges victorious. From the outside we cannot see the cupola supports, but we do see the apses: the wall is pushed forward powerfully by the cupola thrust.

This generates the main and most potent spatial contrapposto. Michelangelo visually decomposed Bramante’s ideally balanced three-dimensional design into two entities which are of similar type but disequilibrated. In one of these it is the centripetal forces which are dominant; in the other centrifugalise has the upper hand. This interpretation of Bramante’s scheme contains all of Michelangelo, reflecting his own special compositional thinking. He is concerned with conflict, with the opposition of equally matched “rivals”; applying the law of the contrapposto, he obliges the beholder to perceive the same shapes and volumes as Bramante.

All of the ramifications involved in the clash of two aggressive cross-dome systems, all the details of the principal conflict are crisply reflected in the configuration and in the plastic treatment of the exterior wall of the cathedral. He reacts sensitively to each change in the balance of forces. In the apses the thrust pushes the wall outward and the cupola theme

⁴² Even if the Pieta Palestrina was executed by one or other of Michelangelo’s successors, as is held by certain art historians, its creator nevertheless succeeded in capturing the compositional device distinguishing the later works of Michelangelo. But this unity, continuity and harmony of the figures is fraught with one of the strongest of conflicts. One of the bodies is dead, while all the others are alive! The body made rigid by death and the bodies of the living imitate one another in poses, gestures and rhythm, even though their respective states would seem to exclude all resemblance. This principal contrapposto overshadows all the others.

predominates. Then, as we move along the wall the balance shifts in favor of the static, restraining side: the wall becomes a powerful bastion of defense. The pier between pilasters at this point is expressively pressed inwards. The canted wall sections between the apses and corner abutments have dual significance: they separate the theme of abutment from the theme of thrust — something entirely necessary for the statement of the *contrapposto* — and at the same time link the two facing cupola systems into a single whole.

The relief of each portion of the wall and the order motifs (window platbands, niches, panels etc.) depicted on it also assist in the delineation of the principal themes. Comparison of these “chamber” motifs with one another reveals their *contrappostally* governed interrelationships.

Thus, the exterior wall serves as playing field for the horizontal development of the thematic conflict.

But this hardly exhausts the compositional elaboration of the general conception of the cathedral. The entire lower mural mass, the cupola with drum and the lantern are also counterposed as contrasting imitations. In masterly fashion Michelangelo engenders a “web of intrigue” among cylindrical and square volumes, the various platbands, niches, lucarnes, the minor cupola of the attic story, and the main cupola supported by the entire mass of apses with gigantic pilasters, and so on down to the smallest details.

And above all this variety of imitation and contrast, blanketing and subordinating details, towers the chief *contrapposto* of the two cupola systems. St. Peter's cathedral represents the first instance of spatial *contrapposto* in architecture.

In fact, Michelangelo permeates the body of the cathedral with *contrapposti* in all directions. The number of “voices” wearing the visual polyphony turns out to be so large that their “vertical” harmonization becomes a very difficult problem. Its successful solution is aided by the circumstance that the transformation of Bramante's order composition into a polyphonic one was not complete. In fact, the viewer simultaneously perceives both the tectonic logic of the cross-cupola structure and the *contrapposto* so artfully imposed on it. The essence of the matter is that Michelangelo used the stuff of counterposition to produce a *new order*, polyphonic volume order. In this connection it is important to recall that in the earlier architectural projects the position was reversed, i.e. the order had served as the raw material the stuff of the *contrapposto*.

Initially Michelangelo's composition, especially its plan and structures, appear to be excessively simple compared with Bramante's. But this simplicity may be seen to be deceptive if we recall that the order tectonics are complemented by a complicated system of *contrapposti*. The simplicity of the scheme here becomes a necessary condition for perception of the image; otherwise all would have been entangled and confused, beyond recognition.

Architecture — painting (structural analogy)

The “Last Judgment” fresco is a no less inexhaustible source of highly varied *contrapposti* than is the composition of St. Peter's. Here Michelangelo counterposes neighboring figures, figures of various groups, separate groups and large fragments of the total composition. The actual device used is constantly varied. In each group we discern a key pose which sets the character of that group in its counterposition to another. But, as each fragment partakes not of just one, but of several *contrapposti*, in the final analysis all the figures turn out to be key figures. They draw the viewer's eye and thereby impose a polyphonic perception of the fresco.

Not a single pose, not an imitation is lost or forfeited in the overall many-voiced chorus. But, as in the composition of St. Peter's we have a principal *contrapposto* encompassing all the others, namely the upper fragment with Christ at its center and the lower with the burning glare of Satan in his Hell. Between them is the raising up of the righteous in the left-hand part of the composition and the casting down of the sinners in the right. Christ's gesture lends the initial impulse to the entire vortex of humanity. In compositional device the file of powerful group *contrapposti* along the periphery recalls the pulsating plastic treatment of the exterior wall of St. Peter's. It voices the refrains of the principal conflict.

It is possible to reconstruct the position of the beholder from the points of vision of the individual groups. This yields the vertical trajectory of his eye. Michelangelo conveys the visual perception of a hovering beholder. In sum, the perception of the fresco is a very complex matter. Michelangelo's concept is not only grand, but exceedingly unusual in essence. A grasp of iconographic tradition does not suffice for its comprehension.

Viewing it in a special way, we note that the composition of the fresco consists of a multitude of bodies huddled in dense groups and the free spaces between them. With vision properly attuned these compositional blotches suddenly coalesce into the gigantic visage of a bearded ancient. The figure of Christ lies at the bridge of the nose. The use of the bridge of the nose as the focus of will, energy and intense thought is to be found elsewhere in Michelangelo. Suffice it to recall the emphasized stress in the same portion of the visages of David, of Jehovah in the “Creation of the Sun, Moon and Stars” of the Sistine chapel ceiling, of Moses, of the figure of “Day” in the Medici monument et al. The groups of angels to the right and to the left under the arches are situated in the positions of the eye sockets. The angels possess the attributes of Christ's torment — they are eyes brimming with the tears of human suffering and reproach. At the site of the mouth we perceive seven trumpeting angels. It is difficult to say with certainty whose face it is that is discernible in

the composition of the fresco. Perhaps the "Last Judgment" scene is guised in the Visage of God the Father. The introduction of a canonical symbol — a dove or a triangle — would have destroyed the convention-free concept of Michelangelo.

At the same time this image must of necessity be considered astonishingly unusual relative to all the other personages. The appearance of God himself in the tragedies of antiquity was invariably terrifying and unanticipated.

But perhaps it is the face of Michelangelo himself, the face of one in whose consciousness had been forged a vision of the final event of human history. If this is so, then this image is no longer quite so unexpected in the light of Michelangelo's unregimented architectural-sculptural thinking.

Certain of the devices employed in the "Last Judgment" fresco are also in evidence in the composition of St. Peter's cathedral. It was, after all, highly characteristic of Michelangelo to apply his latest "find" immediately in his current work in sculpture, painting and architecture.

It might be surmised that the compositional concept of St. Peter's cathedral was based, on an animate image no less extravagantly interpreted.

The work in the Cappella Paolina proceeded parallel with the designing of the cathedral. This too was an also a case of transition of compositional ideas. In the "Conversion of St. Peter" fresco the disposition of figures follows a scheme close to the cross-dome composition of St. Peter's cathedral. It was not by accident that Michelangelo looks upon the scene somewhere from above, in order that the geometry of the plan might become clear. The main conflict between St. Peter and his tormentors in various interpretations can be read in the reactions of those which surround it. This is precisely the way in which the principal structural conflict is expressed in the exterior wall of the cathedral.

The "Conversion of St. Paul" fresco contains a certain odd compositional gambit. Specifically, it contains no pose which does not have a countering pose (or counter-pose.), as is usual with Michelangelo's method. But upon precise analysis of the *contrapposti* we see that the figure of Christ is counterposed by that of a horse. The *contrapposto*, in other words, is formally evident and semiotically incongruous.

In this connection the well-known Italian art scholar G.C. Argan ventured the hypothesis that the horse symbolizes the pagan principle from which St. Peter is liberated the instant he sees the light⁴³. Numerous theological and iconographic suppositions notwithstanding, many have judged Argan's suggestion to be farfetched, largely because of an alleged lack of compositional substantiation. But given strict compositional analysis the energetic pose of Christ and

the horse's leap do, in fact, form a strict *contrapposto*. If the gesture of Christ instils faith in St. Paul, thus representing the spiritual principle, then the counterposed movement of the horse represents the driving out of the pagan, animal principle (the identification of the pagan with the animal is commonplace in theological symbolism). In the drawings for the "Fall of Phaeton" the horse is once again counterposed to the energetic pose of an angered God. Thus both conclusions, while dubious in isolation, become convincing taken jointly. Here too Michelangelo is striving for unity of composition by way of conflict.

Strictly speaking, neither the "Battle of the Centaurs," nor the "Battle of Cascina," nor the Sistine chapel ceiling have a well-defined center, a compositional backbone, that which is called the basis of a picture. In fact, a *contrapposto* can be evolved from any position, which attests to the ideal sovereignty of each "voice". The later frescoes and multifigured drawings ("The insurrection of Christ," "The Fall of Phaeton," "The Driving of the Moneylenders from the Temple," "The Descent from the Cross" et al.) always have such a center. Odd as it may seem, hierarchy and subordination do not prejudice the polyphonic effect.

The figures of St. Paul and St. Peter in the frescoes of the Cappella Paolina undoubtedly dominate the stage. The entire composition is, developed from the Saint's figure by means of a device similar to the inversion of an architectural *contrapposto*. But the sharply conflicting stances of individual personages and entire groups remains. It is as though perception were divided.

The effect of participation. Compositional technology of an artistic expression

Formerly the composition had presumed either an outside viewer or an accessory (participant). Now, however, the "viewer" feels himself to be both within the event and without it simultaneously. This means that he not only surrenders himself to the process, but also evaluates and comprehends what is happening, that he is biased in emotion and objective in judgment.

There is yet another noteworthy innovation.

The cartoon of "The Battle of Cascina" contains not a single personage not involved in the event depicted. Even the viewer is swept into the general fray.

The "Martyrdom of St. Peter," on the other hand, contains a single personage who is aware of the significance of the action, namely the sorrowful figure of Michelangelo in the right-hand corner of the picture. And Michelangelo does nothing! The others, including St. Peter himself, are too biased, to active, too involved in their respective roles.

And once again Michelangelo draws the figure of a resigned personage in his St. Paul. Only he (St. Paul)

⁴³A paper on the frescoes of the Cappella Paolina was read by G.C. Argan at the Pushkin Museum of Representational Arts in Moscow in 1975.

sees the cause of the general confusion, and despair. One detail is quite remarkable; in order to perceive and understand the meaning of the event one need not look. St. Paul has his eyes closed, the man resembling Michelangelo in the "Martyrdom of St. Peter" has turned away and looks down on the ground.

As we know, Michelangelo depicted himself in the image of Joseph of Arimathea in the Florentine Pieta. The artist himself again finds himself within the event, once again finds himself more resigned, and therefore probably more comprehending of what is going on.

Even in "The Last Judgment," where by definition there can be no onlookers, Michelangelo shows a man who has seen and realized all that has happened. His state escapes all description. Michelangelo hits upon a truly apocalyptic image — a self-portrait graven on the skin of the flayed St. Bartholomew, which the Saint himself holds in his hand!

This degree of emotional involvement, such force of empathy is not shared by any of the masters of the Renaissance. The same chapel contains brilliantly and precisely delineated characters nowhere to be found either in Raphael or in Mantegna. This ability to see and to convey character likewise developed from the habit of ubiquitous searching for *contrapposti*. Many of the compositional devices of visual polyphony were later to be taken up and perfected by Veronese, Tintoretto, and still later by Coravaggio and his followers⁴⁴. Even in works executed towards the end of his life Michelangelo remained an innovator and anticipator of the future artistic manner.

His last building, the Sforza chapel, is a lyrical work, even though the application of this term to architecture might appear inapposite. Its use, on the other hand, is justified by its connotation of the animation of the architectural image already noted above.

Needless to say, St. Peter's cathedral exhibits psychological refinement far less than does the Sforza chapel. This relatively speaking "chamber" work (at least in relation to the cathedral) is close in compositional principle to the Florentine Pieta. Its interior dictates natural and irresistible acceptance of its compositional "intrigue," as happens when one regards the Pieta. The cornices of the oval apses, the arch archivolts, and the dome nerves are counterposed with particular artfulness. The *contrapposti* of the fenestral and portal platbands are developed amply and with considerable fantasy.

The principal compositional conflict, encompassing all particulars in turn, is produced just as it is in St. Peter's cathedral, although on the basis of a different architectural theme and in another key. In the Sforza chapel this conflict consists in the counterposition of the central pendentivated dome to the embracing apses

restraining its thrust. Here Michelangelo again dismembers into rival elements a structure which might have appeared finished and balanced from the start. At the same time, as in the Florentine Pieta, the transition from one *contrapposto* to another is nearly imperceptible.

Just as imperceptible and continuous is the succession of themes.

Perception of the chapel interior as a single multifaceted whole is aided by the nodes or plexuses at which the themes intertwine or encounter one another. For example, the concave apse walls extending far beyond the limits of the archway, or the complex projecting supports which "ingather" the archivolts and nerves from all parts of the ceiling. The removal or even the replacement of any detail would immediately distort the total conception.

The process of settling of the polyphonic manner formation

Here as in the Pieta it would be difficult to mistake the theme, the particular architectural motif, to which this or that detail belongs.

Michelangelo's late style does not annul, but rather develops and enriches polyphonic seeing.

This seeing makes it possible to attain depths of the psyche inaccessible even to the art of Giotto⁴⁵. Michelangelo succeeded in fusing the epic with the lyrical, producing a perception and feeling of the world which he bestowed upon a whole epoch of art history.

But this was no accidental find of a fortunate experimenter, and nothing less than the conquest of an inventive master.

It was precisely his compositional discoveries which enabled Michelangelo to create images of unprecedented power, to discover unusual perceptions, to render readable a new manner of artistic experience.

At the beginning the *contrapposto* of the human body suggested an analogous reading of architectural orders. Then as a result of intense searching the stuff of the order was used to evolve a language of architectural *contrapposti*, a language just as powerful and flexible as that of Michelangelo's polyphonic sculpture. Then there arose the notion of the "architectural pose" and the animation of the architectural image. This delicate and risk-fraught problem was never treated by Michelangelo in naturalistic fashion, as was done by such artists as

⁴⁴ This interesting and complex theme cannot be treated in a few words. The names of Veronese, Tintoretto and Caravaggio are mentioned here merely to draw attention to the outstanding role of Michelangelo's compositional manner in laying the groundwork for the artistic discoveries of future generations.

⁴⁵ Giotto surpasses many Renaissance artists in the power and brilliance of psychological characterization. It is sufficient to compare, for example, his frescoes "The Kiss of Judas" and "The Resurrection of Lazarus" with the works of Mantegna ("The Martyrdom of St. Jacob") or of Piero della Francesca ("The Death of Adam," "The Scourging of Christ").

F. Zuccari [?] L. Leoni and B. Buontalenti⁴⁶. The architecture of Michelangelo turned out to be equal to the deep psychology and empathic truth commonly associated with the works of Rembrandt.

All of Michelangelo's art is so subject to the requirements and dictates of empathy that one is inevitably tempted to link his artistic style with his way of life, his way of thinking and temperament. Parting ways with his predecessors end most of his contemporaries, he pioneered a view of contradiction and conflict not as an obstacle in the way of the chosen end or as a sign of error, but rather as the very essence of any vital situation. His eye is drawn first and foremost to contradictory facts. He finds himself unable to brush these aside as misunderstandings or regrettable incidental occurrences. The artist's exceptional intuitiveness made it plain to him that a new momentous and powerful regularity was implicit in just *these* events.

The acceptance of conflict, illogicality and irrationality as the norm, the usual and natural state of affairs is not simply a matter of overcoming difficulty for an artist nurtured on rational and noncontradictory ideals of early humanism. The transition to new concepts must have been cruel, dramatic and very possibly tragic at each and every instant.

To understand truly the art of Michelangelo is very important to the aware of the devaluation inherent to Michelangelo of the individualism and anthropocentrism by the humanist that destroy the foundations of the Cristian world perception.

The priority of the objectivism and the rationalism leads to a differentiation between good and evil and to the disappearing of the notion of the sin. This explains the search of space and composition means correcting the pathology of the spiritual world.

At the same time the artist's superstitious eye discerns the savory beauty, the attraction of conflict affording "illegitimate" delight. Without their tension, sense of peril, and, if one wishes, sense of terror the placid artistic perceptions of the Renaissance appear bland and etiolated.

An unrelenting, precisely focused interest in the contradictory aspect of life and private feelings is evident in all things that an artist does.

Analogy of a new manner in a poetry

The poetry of Michelangelo is not merely replete with contrasts, paradoxes and metaphors: its images and themes are constructed on the basis of the selfsame contrappostal principle as are his images in painting, sculpture and architecture:

⁴⁶ The painter F. Zuccari [?], for example, in the house he built for himself in Rome, the Casa Zuccari [?] designed its door and windows as enormous masks of beasts with gaping maws. The placement of pilasters and windows of the Palazzo Roverelli in Ferrara makes its facade resemble a grimacing face.

I see how mush ne'd err, who should suppose
Any frail, transient work of mine could vie
Sonet (58)

Michelangelo is not so much concerned with moralizing about the relativity of good and evil as with the justification of his personal predilection for conflict.

My life is not my own — Sin masters it,
Around me an obscuring could it spreads,
So that I wander blind, to reason lost.
Sonet (52)

It is no phrase, no mere poetic device, but rather and esthetic programme which is declared in the following lines:

I know that there's another part of me that dies
each time I open the door to Love
Sonet (43)

or

Be it my doom
Thus into death to burn; since Heav'n assigns
Triumph o'er death to such in realms of light.
Sonet (42)

The torments that afford pleasure, joyfully accepted grief, the striving after a futile ideal for the aim of approaching the truth and supporting one's neighbour — such a view of the world is closer to that of medieval poetry than to that of the Renaissance.

The cornerstone is life's paradox; the lyrical hero, expressing this position, appears to recognize and even to flaunt his abnormality:

Like nobody else he feels former distinction from the truth and possibility to expiate by the rejection of the self — sufficiency and objectivism.

Now wearied, on wing'd thought I upwards steer,
Where puper, nobler objects charm the view:
Sonet (46)

as elsewhere

And still on poison partly feed myself:
Nor have I, prompt for use, the needful pow'r
Sonet (47)

Many important features of Baroque poetry whose genesis is commonly attributed to Giambattista Marino were already known to Michelangelo. It is only that Marino displays the limpid frivolity of the paradoxical perception, while Michelangelo revels in a dramatic or grotesque perception of a contrast. Much bitterness and regret resides in the very acceptance of contradiction. All too vivid are the memories of an antique ideal unsullied by misgivings, too immanent the images of humanism.

In the new compositional manner stated by Michelangelo he sees not the destruction of harmony but rather its alternative view which is an essential condition for development of the searched for and desired world perception.

Composition of behaviour

Many students of the life and work of Michelangelo (among them Stendhal and Rolland) detect the proofs of genius in the all too familiar tantrums, tricks of temper, fits of rage and fear. Little wonder — a man gifted in excess of any measure must in his acts have been extraordinary too. We even have a special term, “Michelangelo complex”.

But would it not be more precise and useful to relate the acts of Michelangelo to his manner of artistic vision, to his discoveries in the realm of stylistic law, to the rules of composition?

Still more often one hears tell of the effects of environment, conditions and way of life on artistic output. But, in the first place, Michelangelo lived in full measure only in his art. Second, it was precisely there rather than in the daily round that he found a way of seeing a new beauty, a way of extracting uncommon artistic perceptions from reality.

It might well be surmised that some of the acts of Michelangelo, most probably unconsciously, were dictated by the needs of artistic composition, by his interest in deviations and infractions, in all that was strange, rather than by life's circumstances.

His very relationships and dealings with relatives reveal considerable contrast, contradiction and inconsistency (from ardent self-sacrificing love to rejections and abjurations).

His relations with the papal and secular courts, with other artists, and with the all-powerful popes themselves were uneven and at times plainly dangerous. But once all rivals, competitors, all those who coveted his renown and intrigued against him had died off, Michelangelo unexpectedly for himself felt sadness and emptiness. The boundless reverence of pupils and the delight of admirers could not replace the restlessness and tension so necessary in his life and for his art. “Michelangelo complexes” may be likened to the compositional devices of the Sistine ceiling or Medici chapel. The composition of his life too was likewise structured on *contrapposti*.

Compositional reform of Michelangelo

It is difficult to say what came first — whether the manner of seeing had revealed new images or whether the need to impose expressive imagery on new feelings guided him in the discovery of a new compositional method. But this is a matter of secondary importance

compared to that of correctly reading Michelangelo's images. This is possible only by awareness of and adherence to the manner of perception given by him in a composition.

We are accustomed to thinking that the beholder is a free agent in gaining an understanding of a work of art. Within certain limits this may indeed be so. But the assertion of total freedom weakens attention to the “text.” The beholder prefers to fantasize instead of searching out the correct feeling and meaning “specified” by the composition.

Obviously we shall never be able to reconstruct precisely the image that Michelangelo had in mind, seeing him today in our own way, in the light of modern experience. But in abstracting ourselves from the specifics of artistic language, the laws of compositional thought and the manner of seeing appropriate and adequate to these specifics and laws, we risk overlooking or even distorting the artist's meaning beyond recognition. Much of what is comprehended consciously and with premeditation by the modern viewer was undoubtedly arrived at intuitively by Michelangelo. In fact, it is his heightened feeling of artistic necessity which renders his style irreproachable. Michelangelo never errs, whereas his numerous disciples and followers, lacking such intuitive powers, admitted gross errors.

The art of Michelangelo is astonishingly whole, homogeneous and consistent despite the great variety of its media. Born a sculptor, he remained a sculptor always and in all he did. In his consciousness architectural, sculptural and painterly images undergo continual intersubstitution. In one case it is an architectural composition which is associated with a sculptural prototype, in another it is sculpture which receives a typically architectural interpretation, in a third an architectural principle turns out to be useful in a fresco.

Herein lies one of the secrets of Michelangelo's synthesis of sculpture, architecture and painting. Others, both before and after him, usually either decorated with sculpture or framed with architecture. But the removal of any sculpture from one of his architectural works is just as unthinkable as removing a column from under an architrave, while the alteration of any architectural detail would have the same esthetic result as would a failed tissue transplant.

At the basin of thin unity is the principle of visual polyphony common to all his sculpture, painting and architecture. Michelangelo's assertion of a new manner of seeing meant the advent of a new period — that of the Baroque.

In fact, Michelangelo had accomplished singlehandedly all that had been achieved by Greek antiquity or the Gothic period in Europe. He had created a new sculpture, a new painting and a new architecture and then demonstrated immediately what might be and are their most perfect examples.

I часть

- Алтатов М.* Микеланджело как архитектор//Архитектура СССР. — 1937. — № 4.
- Алтатов М.* Мастера искусства об искусстве. — М.—Л., 1937. Т. 1. — С. 177—210.
- Алтатов М. В.* Поэзия Микеланджело. Этюды по истории западноевропейского искусства. — Изд. 2, доп. — М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963.
- Алтатов М.В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. — М., 1976.
- Алфеев С.М.* Страшный суд в произведениях мировой живописи//Журнал Московской патриархии. — 1945. — № 4. — С. 37—42.
- Архитектурное творчество Микеланджело:* Сб. статей. — М.: Всесоюзная Академия архитектуры, 1936.
- *Тольнай К.* Микеланджело. — С. 11—26;
 - *Маковский Г.* Архитектурные произведения Микеланджело. — С. 27—53;
 - *Пановский Э.* Плафон Сикстинской капеллы. — С. 54—58;
 - *Попп А.* Творческая история капеллы Медичи. — С. 59—73;
 - *Тольнай К.* План капеллы Медичи;
 - *Тольнай К.* Лестница Лауренцианской библиотеки. — С. 83—89;
 - *Тольнай К.* История купола собора Св. Петра. — С. 89—93;
 - *Тольнай К.* Капитолий. — С. 94—96;
 - *Зедльмайр Г.* Композиция площади Капитолия. — С. 97—102;
 - *Тольнай К.* Porta Pia. — С. 103, 104;
 - *Собботта Р.* Значение Микеланджело в истории архитектуры. — С. 105—110;
 - *Собботта Р.* Отношение Микеланджело к архитектурной форме. — С. 111—113;
 - *Тольнай К.* Проблема стиля в архитектуре Микеланджело. — С. 114—117.
- Бартенев И.А.* Микеланджело Буонарроти. 1475—1564//Зодчие итальянского Ренессанса. — Л.: Огиз—Изогиз, 1936.
- Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963.
- Вазари Дж.* Жизнеописание наиболее известных живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения: Пер. с итал. — М.—Л.: «Academia», 1933. Т. 2.
- Виппер Б. Р.* Микеланджело и борьба за идеалы Возрождения//Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520—1590). К проблеме кризиса итальянского гуманизма. — М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956.
- Гримм Г.* Микеланджело. — Пгр., 1913—1918.
- Губер А.* Микеланджело. 1475—1564. — М.: Искусство, 1953.
- Дажина В.Д.* Микеланджело. Рисунок в его творчестве. — М.: Искусство, 1986.
- Дживелегов А.* Микеланджело. 1475—1564. — Изд. второе — М.: Молодая гвардия, 1957. — (Сер. «Жизнь замечательных людей»).
- Зиммель Г.* Микеланджело. К метафизике культуры/ «Логос». Международный ежегодник по философии культуры, 1911. Кн. 1.
- К 400-летию со дня смерти Микеланджело*//Искусство. — 1964. — № 2. — С. 49—66.
- *Знамеровская Т.* Титанические образы. — С. 49—57;
 - *Павлинов П.* О творческом методе Микеланджело-скульптора. — С. 57—65;
 - *Либман М.* Флорентийская хроника о великом Буонарроти. — С. 65, 66.
- Каррьер М.* Микеланджело//Искусство в связи с общим развитием культуры и идеалы человечества: Пер. Е. Корша. — М.: Тип. Грачева, 1874. Т. 4.
- Колтинский Ю.* Об особенностях пластического мышления Микеланджело//Искусство. — 1941. — № 3. — С. 34—44.
- Кондиви А.* Биография Микеланджело Буонарроти, написанная его учеником Асканио Кондиви: Пер. с итал. М. Железнова. — СПб.: Тип. Маркова, 1865.

- Кондиви А. Переписка Микеланджело Буонарроти и жизнь мастера, написанная его учеником Асканио Кондиви: Пер. М. Павлиновой. — СПб.: Шиповник, 1914.
- Кондиви А. Жизнь Микеланджело Буонарроти: Пер. М. Павлиновой. — Берлин: Нева.
- Куглер Ф. Микеланджело Буонарроти и его последователи//Руководство к истории искусства: Пер. с нем. Е.Ф. Корша, изд. 4, ч. 2. — М.: Изд. Солдатенкова, 1870.
- Локтев В. Тесная «свобода» новой эстетики и просторные правила классики (Комментарии к архитектурной поэтике Брунеллески)//Архитектура СССР. — 1972. — № 10.
- Локтев В. Композиционное мышление Микеланджело: Доклад на научной конференции в ГМИИ им. А.С. Пушкина. — М., 1975.
- Локтев В. Композиционное мышление архитектора (анализ пространственно-тектонических закономерностей в архитектуре Ренессанса и барокко Италии): Автореф. докторской дис. — М., 1979.
- Локтев В. Диалектический взгляд на проблему художественного мышления в рамках стиля «Основные тенденции современной советской архитектуры»//Сб. Союза архитекторов СССР. — М., 1981.
- Локтев В. Этот «непонятный» отец барокко//Архитектура. — 1982. — № 9.
- Локтев В. Современная композиция. От случайности к закономерности//Архитектура СССР. — 1983. — № 3—4.
- Локтев В. Архитектурная полифония. Правила игры//Архитектура. — 1986. — № 1 (615).
- Локтев В. Профессиональная «переподготовка» Кватроченто. Запад—Восток: архитектурные школы нового и новейшего времени//Архитектура мира. — М., 1998. — № 7.
- Локтев В. Брунеллески в оценках архитектурной науки. Запад—Восток: архитектурные школы нового и новейшего времени//Архитектура мира. — М., 1998. — № 7.
- «Микеланджело. Жизнь. Творчество»: Сб., сост. В.Н. Гращенков. — М.: Искусство, 1964.
- Лазарев В.Н. Микеланджело. — С. 7—124.
- «Поэзия»: Пер. А.М. Эфроса. — С. 124—180.
- «Письма»: Пер. с итал. А.Г. Габричевского. — С. 183—256.
- Вазари Дж. Жизнеописание Микеланджело Буонарроти флорентинца, живописца, скульптора и архитектора. Отрывки: Пер. с итал. Б.А. Гривцова. — С. 259—325.
- Кондиви А. Из «Жизнеописания Микеланджело Буонарроти»: Пер. с итал. А.Г. Габричевского. — С. 325—330.
- Челлини Б. Из «Трактата о скульптуре»: Пер. с итал. А.Г. Габричевского. — С. 331, 332.
- Джаннотти Д. Диалоги о числе дней, проведенных Данте в поисках Ада и Чистилища. Отрывки: Пер. с итал. А.Г. Габричевского. — С. 332—346.
- Микеланджело. Поэзия, письма, суждения современников. — М.: Искусство, 1983.
- Патер В. Поэзия Микеланджело Буонарроти//Ренессанс. Очерк искусства и поэзии: Пер. С.Г. Замойского с 5-го англ. изд. — М.: Проблемы эстетики, 1912.
- Пинто М. Микеланджело Буонарроти как поэт (Из курса истории итальянской литературы)// Журнал Министерства народного просвещения. — 1870. — № 6. — С. 385—434.
- Рейнак С. Микеланджело и Корреджо//История искусств («Аполлон»). Лекции, читанные в высшей школе при Лувре: Пер. с франц.: Под ред. А.А. Сидорова. — М.—Л.: Госстройиздат, 1938. — С. 189—197.
- Роллан Р. Жизнь Микеланджело//Избранные произведения. — М.: Художественная литература, 1936. — С. 73—131.
- Ротенберг Е. Микеланджело. — М.: Искусство, 1965.
- Ротенберг Е. Микеланджело. Вопросы творческого метода//Искусство. — 1975. — № 3.
- Ротенберг Е. Микеланджело. Вопросы творческого метода: Сб.: Микеланджело и его время. — М., 1978.
- Ротенберг Е. Искусство Италии XVI—XVII вв. — М.: Советский художник, 1989.
- «Собственноручные записки Микеланджело, бывшие до сих пор неизвестными//Художественные новости, 1886. Т. 4. — № 19. — Стлб. 539—540.
- Стендаль. История живописи в Италии//Собр. соч. Т. 8. — Л.: Художественная литература, 1935 г. — С. 29—430.
- Шкляревский А.С. Микеланджело: Христос на «Страшном суде». Фреска в Сикстинской капелле (психофизиологический разбор А.С. Шкляревского)//Вопросы нервно-психической медицины. — 1901. — № 6. — С. 257—277.

- Ackerman J.* L'Architettura di Michelangelo. — Torino, 1968.
- Barocchi. Paola.* Michelangelo e la sua scuola, Vol. 2. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi. Tavole 374, 1962.
- Berenson B.* The Drawings of Florentine Painters, 1903.
- Bertini Aldo.* Michelangelo fino alla Sistina. — Torino, 1945
- Blunt A.* Artistic theory in Italy 1560—1600. — Oxford, 1940.
- Bonelli R.* Da Bramante a Michelangelo. — Venezia, 1960.
- Brandi K.* Michelangelos künstlerische und religiöse Entwicklung. Статья в “Festschrift für Walter Goetz”. — Leipzig, 1927. — №. 183—200.
- Brunelleschi Filippo.* Michelangelo Buonarroti. Mostra. — Firenze, 1977.
- Clements R.* Michelangelo's Theory of Art. — New York, 1961.
- Garnier Ch.* Michelange architecte//Gazette des Beaux Arts, 1876. — №. 187—203.
- Geymüller H.* Michelangelo als Architekt und Dekorateur. — München, 1904.
- Gotti Aurelio.* Vita di Michelangelo Buonarroti. Narrata con l'aiuto di nuovi documenti. — Firenze, 1875.
- Kleiner G.* Die Begegnungen Michelangelos mit der Antike. — Berlin, 1950.
- Mackowsky Hans.* Michelangelo. — Berlin, 1908.
- Michelangelo Buonarroti.* The drawings of Michelangelo. Album. — Los Angeles, Borden Publishing Company, 1962.
- Michelangelo architetto.* Saggi di G. Argan, A. Bertini, S. Bettini ... — Torino, 1964.
- Michelangelo Buonarroti.* Mit Beiträgen von Charles de Tolnay Würzburg, Leo Leonhardt Verlag, 1964.
- Michelangelo.* I ricordi di Michelangelo. A cura di Lucilla Bardeschi Cinliche Paola Barocchi. Firenzei Sansoni Editore, 1970.
- Portoghési P., E Zevi B.* Michelangelo architetto, 1964.
- Rilke Rainer Maria.* Michelangelo — Übertragungen (Gesammelte Werke, VI), 1927.
- Sedlmayr.* Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst. — München, 1940.
- Sobotta R.* Michelangelo und der Barockstil. — Berlin, 1933 (“Kunstwissenschaftliche Studien”, Bd. 13).
- Steinmann E. und Wittkower.* Michelangelo. Bibliographie 1510—1926. — Leipzig 1927 (дана исчерпывающая сводка всей библиографии о Микеланджело за 400 лет; многочисленные указатели об архитектуре). Указатель. — С. 459—461.
- Steinmann E.* Michelangelo im Spiegel seiner Zeit. — Leipzig, 1932 (впервые поставлена проблема стиля в искусстве Микеланджело).
- Thode H.* Michelangelo und das Ende der Renaissance, I—II. — Berlin, 1902—1903.
- Thode H.* Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke. — Berlin, 1908.
- Tolnay K.* Beiträge zu den späteren architektonischen Projecten Michelangelos. “Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen”, 1930.
- Tolnay C.* Michelangelo. — Firenze, 1951.
- Tolnay C.* Werke und Weltbild des Michelangelo. — Zürich, 1949.
- Tolnay C.* Michelangelo. I—V. — Princeton. 1945—1960.
- Tolnay K.* Дополнение к библиографии Штейнмана и Виттковера в статье “Michelangelo” в “Thieme-Becker Künstler-Lexicon”.
- Wittkower R.* Michelangelo's Bibliotheca Laurenziana//Art Bulletin, 1934, vol. 16. №. 123—218.

II часть

- Алпатов М. В.* Проблема синтеза в искусстве барокко//Академия архитектуры. — 1930. — № 6.
- Алпатов М.В.* Всеобщая история искусств. — М.—Л.: Искусство, 1949. Т. 2. — С. 49—52, 62—65.
- Аркин Д.Е.* Образы архитектуры. — М., 1941.
- Бальоне Джованни.* Жизнеописание Караваджо (жизнь художника, скульптора, архитектора в пантеонизм Григория XVIII и Урбана VIII (1572—1642). — Roma, 1642.
- Барбаро Д.* Комментарий к Десяти книгам об архитектуре Витрувия. С приложением трактата Дж. Сальвиатти. — Всесоюзная академия архитектуры, 1938.
- Баткин Л.* Ренессансный миф о человеке//Вопросы литературы. — 1971. — № 9.

- Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975.
- Бернини Лоренцо (1598—1680). Воспоминания современников. — М., 1965.
- Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения: Пер. с англ., вступит. статья Н. Белоусовой А. — С. 7—22. — М.: Искусство, 1965. — С. 92—96, 1 л. илл.
- Брунов Н.И. Рим. Архитектура эпохи барокко. — М., 1937.
- Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. — СПб., 1904. Тт. I, II.
- Быков В.Е. Архитектура Италии и Франции (барокко и классицизм). — М., 1958.
- Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. — М.: Искусство, 1971. — Т. V.
- Вёльфлин Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. — СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1912.
- Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко: Пер. с нем. Е. Лундберга. — СПб.: Изд-во «Грядущий день», 1913.
- Вёльфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. — Изогиз, 1934.
- Верман К. История искусства всех времен и народов: Пер. с нем. П.С. Раевского и др.: Под ред. Д.В. Айналова. — СПб.: Просвещение, 1896. Т. 3. — С. 17—28, илл.
- Винтер Б.Р. Тинторетто. — М.: Изд. Гос. Музея Изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, 1948.
- Винтер Б.Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. — М., 1956.
- Винтер Б.Р. Ренессанс — барокко — классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков. — М., 1966.
- Всеобщая история архитектуры (ВИА) в 12-ти тт. Т. 5, Часть первая, гл. III, V. — М.: Лит. по строит., 1967.
- Всеобщая история архитектуры (ВИА) в 12-ти тт. Т. 7, Часть первая, гл. I. — М.: Лит. по строит., 1969.
- Гращенков В.Н. О принципах и системе периодизации искусства Возрождения. Типология и периодизация культуры Возрождения. — М., 1978.
- Гримм Г. Микеланджело Буонарроти: Пер. с нем. Г. Малахеевой-Мирович. Вып. 1—4. — СПб.: Изд-во «Грядущий день», 1913.
- Гуковский М. Рождение и гибель итальянского Возрождения/Труды гос. Эрмитажа. Т. VIII, 1965.
- Данилова И.В. Искусство средних веков и Возрождения. — М.: Советский художник, 1984.
- Данилова И.В. В одном мгновении видеть вечность. (Картина XVI—XVII вв.)//Юный художник. — 1996. — № 8.
- Данилова И.В. От средних веков к Возрождению. — М.: Искусство, 1975.
- Дживелегов А. Итальянская народная комедия. *Commedia dell'arte*. — М., 1962.
- Зедльмайр Ханс. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. — М.: Искусствознание, 1999.
- Зубов В.П. Труды по истории и теории архитектуры. — М.: Искусствознание, 2000.
- История архитектуры в избранных отрывках: Сб. Сост. Алпатов М., Аркин Д., Брунов Н. — М., 1935.
- История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. II, Италия. — М.: Искусство, 1964. — С. 601—669.
- Каплун А. И. Стиль и архитектура. — М.: Стройиздат, 1985.
- Кон-Винер. История стилей изящных искусств: Под ред. М. Сергеева. — М.: Космос, 1913.
- Кринский В.Ф., Ламцов И.В., Туркус М.А. Элементы архитектурно-пространственной композиции. — М.—Л., 1934.
- Лазарев В.Н. Старые итальянские мастера. — М., 1972.
- Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Раздел III. — М.—Л.: Гос. Муз. изд., 1940.
- Лихачев Д.С. Контрапункт стилей как особенность искусства. В кн.: Классическое наследие и современность. — Л., 1981. АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом). — С. 21.
- Локтев В. Театральность архитектуры и архитектура театра (о театрализованном восприятии пространства в итальянской архитектуре XV—XVI вв.): Материалы научн. конф. (1978). — М.: Советский художник, 1979.
- Локтев В. На перекрестке классики и авангарда//Архитектура СССР. — 1982. — № 10.
- Локтев В. Палладио и палладианство//Архитектура и общество. — София пресс, 1982. — № 2.
- Локтев В. Растрелли В. и проблема барокко в архитектуре. «Барокко в славянских культурах». — М.: Изд. Наука, 1982.
- Локтев В. О полифоническом композиционном мышлении в классической и современной архитектуре: Докл. на Всемирном биеннале архитектуры «Интер'арх-83» в г. София, Болгария.

- Локтев В.* Режиссировать чувства и настроения (О забытом втором призвании зодчества)//Декоративное искусство. — 1986. — № 3.
- Локтев В.* Площадь — архитектурный спектакль//Декоративное искусство. — 1986. — № 4.
- Локтев В.* Поиски современного ракурса в наследии. (Композиционное мышление Микеланджело): Сб. Теория композиции в советской архитектуре. — М.: Строиздат, 1986.
- Мастера искусства об искусстве. Эпоха Возрождения.* — М.: Искусство, 1966—1967. Тт. II, III.
- Маркузон В.Ф.* О закономерностях развития и семантике архитектурного языка//Архитектура СССР. — 1970. — № 1.
- Маркузон В.Ф.* Метафора и сравнение в архитектуре//Архитектура СССР. — 1939. — № 5.
- Маркузон В.Ф.* Художественный образ в архитектуре и его особенности//Архитектура СССР. — 1972. — № 5.
- Миклашевский К.* La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. — П., 1914—1917.
- Мокульский С.* 1) История западноевропейского театра. Ч. 1. — М., 1936.; 2) Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Ч. 1. — М.—Л., 1939.
- Палладио А.* Четыре книги об архитектуре Андреа Палладио. — М.: Всесоюзная Академия Архитектуры. — 1936.
- Покровский Г.* Архитектура и законы зрения. К теории архитектурных пропорций. — М., 1936.
- Поццо А.* Перспектива живописцев и архитекторов. — 1936.
- Роллан Р.* Опера в XVII веке в Италии, Германии и Англии. — М., 1931.
- Свидерская М.* Театральное начало в живописи Караваджо/ Мир искусства. Статьи. Беседы. Публикации. — М., 1991.
- Свидерская М.* Барокко XVII столетия. Система художественного видения и стиль: В кн.: Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. — М., 1997.
- Свидерская М.* Пространственные искусства в культуре XVI столетия. /Вопросы искусствознания. X (2/1997).
- Свидерская М.И.* Искусство Италии XVII века. Основные направления и ведущие мастера. — М.: Искусство, 1999.
- Сеченов И.М.* Впечатление и действительность//Собр. соч. — М., 1908. Т. 2.
- Фаворский В.* О композиции//Сб.: «Проблемы мировоззрения в композиции». — М., 1967. — № 2.
- Флоренский П.* Обратная перспектива//Труды по знаковым системам, вып. III. — Тарту, 1967.
- Шуази Огюст.* История архитектуры. — М., 1937. Тт. I, II.
- Argan G.C.* Il "realismo" nella poetica del Caravaggio — In: Scritti d'istoria dell'arte in onore di Lionello Venturi. T. II. — Roma, 1956.
- Argan G.C.* Tipologia, simbologia, allegorismo delle forme architettoniche, in "Boll. C.I.S.A.". — Vicenza, 1959.
- Argan I.G.* Il concepto del espacio arquitectonico. Ed. Nueva Vision, 1966.
- Baglione, Giovanni.* Vita di Michelangelo da Caravaggio pittore, in Vita del Caravaggio, a cura di Sergio Samek Ludovici. Ed. del Milione. — Milano, 1956.
- De Burtholomaeis V.* Le origini della poesia drammatica italiana. — Bologna, 1924.
- Berti L.* L'Architettura manieristica a Firenze e in Toscana. in "Boll. C.I.S.A.", 1967.
- Bertotti O.* Scamozzi. Fabbriche e disegni di A. Palladio, vol. IV. — Vicenza, 1776—1783.
- Brandi C.* Perché Palladio non é neoclassico, in "Boll. C.I.S.A.". — Vicenza, 1960.
- Brinckman A.E.* Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern ("Handbuch der Kunstwissenschaft"). — Berlin-Neubabelsberg, 1915.
- Briganti G.* Pietro da Cortona o della pitturabarroca. — Firenze, 1962; 2/1982.
- Busse K.H.* Manierismus und Barockstil. — Leipzig, 1911.
- Carboneri N.* Spazi e planimetrie nel palazzo palladiano, in "Boll. C.I.S.A.", 1972.
- Cinotti M.* Caravaggio. La vita e l'opera. — Bergamo, 1991.
- Christian Towe.* Die Formen der entwickelnden Kunstgeschichtsschreibung, zugleich ein Beitrag zur Deutung des Entwicklungsbegriffes. — Berlin, 1939.
- Colletti L.* Tintoretto. Bergamo, 1940. E. Von der Bercken. Die Cremälde des Tintoretto. — München, 1942.
- Croce F.* Le poetiche del Barocco in Italia In: Momenti e problemi di storia dell'estetica, p. I. — Milano, 1959.

- Daddi V.G.* Ricerche su B. Buontalenti. — Firenze, 1932.
- Dempsey C.* Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style. — Glukstadt, 1977.
- Dvořák M.* Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. — München, 1924.
- Ernst L.* Manieristische florentiner Baukunst. — Potsdam, 1934.
- Faburi M.* L'architettura dell' Manierismo nel Cinquecento europeo. — Roma, 1966.
- Fossi M.B.* Ammannati architetto. — Napoli, 1967.
- Frankl Paul.* Das System der Kunstwissenschaft. — Brunn und Leipzig, 1938.
- Freedberg S.* Circa 1600: A revolution of style in the Italian painting. Cambridge (Mass.). — London, 1983.
- Frey Dagobert.* Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung. — Augsburg, 1929.
- Friedländer W.* Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520. "Repertorium für Kunstwissenschaft". XLVI, 1925.
- Friedländer W.* Mannerism and Antimannerism in Italian Painting. — New York, 1957.
- Garzoni Tommaso.* La piazza universale di tutte le professioni del mondo. — Venezia, 1585.
- Gurlitt C.* Geschichte des Barockstils in Italien. — Stuttgart, 1887.
- Haus R.* Die Musik des Barocks. (Buckens Handbuch).
- Hartt F.* Giulio Romano. — New Haven, 1958.
- Hegelberg L.* Die Architektur Michelangelos in ihren Beziehungen zum Manierismus und Barock, "Münchener Jahrb. bildender Kunst", 1931. Bd. 8. — S. 264—280.
- Hildebrand Adolf.* Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 1893. В предисловии Гильдебранда к третьему изданию. По кн. в русск. переводе Фаворского В.А., Розенфельда Н.Б. Проблема формы в изобразительном искусстве. — Мускет, 1914.
- Hocke G.* Manierismus in der Literature. — Hamburg, 1959.
- Hoffmann H.* Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock. — Zürich—Leipzig, 1938.
- Kallab Caravaggio* — Lehrbuch der Kunsthistorischen Summlungen. — Wien XXVI, 1906.
- Lurcat André.* Formes composition et lois d'harmonie. V. I—V. — Paris, 1957.
- Loukomski G.K.* Vignole. — Paris, 1927.
- Magagnato L.* Teatri italiani del cinquecento. — Venezia, 1954.
- Manierismo*, Barocco, Rococó. Concetti e termini. — Roma, 1962.
- Marini R.* L'Opera completa del Veronese. — Milano. 1968.
- Marino G.* Dicerie sacre e la Strage degli innocenti. A cura di G. Pozzi [Torino], Einaudi, 1960.
- Martini R.* Andrea Pozzo pittore, 1642 — 1709. — Trento, 1959.
- Milizia F.* Le vite dei più celebri architetti d'ogni Tempo preceduti da un saggio sopra l'architettura. — Roma, 1768.
- Millet G.* Recherches sur l'ikonographie de l'évangile. — Paris, 1916.
- Morini M.* Terra del Sole e l'opera di Bernardo Buontalenti. Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura. — Firenze, 1957.
- Negri E.* Galeazzo Alessi. Architetto a Genova. — Genova, 1957.
- Nico — Fasola G.* Svolgimento del pensiero prospettico nei trattati da Euclido a Piero della Francesca. — "Le Arti", 1942.
- Palisca G.* The beginnings of baroque music. — Harvard, univ. press, 1954.
- Pallucchini R.* La pittura veneziana del Cinquecento. — Novara, 1944.
- Pallucchini R.* — Brunetti M. Tintoretto a San Rocco. — Venezia, 1937.
- Panofsky E.* Die Perspektive als "Symbolische Form". — Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924—1925.
- Panofsky E.* Studies in Iconology. — New York, 1939.
- Panofsky E.* Galileo as a Critic of the Arts. The Hague, 1954.
- Panofsky E.* Problems in Titian Mostly Iconographic. — London, 1969.
- Patzak B.* Die Renaissance und Barock villa in Italien. Bd. 1—3. — Leipzig, 1908—1913.
- Peuser N.* Die Lehrjahre des Caravaggio, 1928—1929.
- Pirri Pietro.* L'Architetto Bartolomeo Ammannati e i Gesuiti. Ibid., 12, 1943.
- Praz M.* Palladio e il Neoclassicismo in "Boll. C.I.S.A.". — Vicenza, 1971.
- Prunière H.* La vie et l'oeuvre de C. Monteverdi, P. 1926.
- Recchi M.* Arte e accademismo dal 600 al 700 — "Annales Istitutorum etc.". — Roma, 1932—1933.

- Riegl Alois.* Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische. Vorlesungen. — Wien, 1908.
- Sand Maurice.* Masques et bouffons. — Paris, 1860.
- Scamozzi V.* Dell'idea della architettura universale. — Venetia, 1615.
- Schmarsow A.* Barock und Rococo. — Leipzig, 1897.
- Schweitzer B.* Vom Sinn der Perspective. — Tübingen, 1953.
- Sedlmayr H.* Zur Revesion der Renaissance — “Epochen und Werke” Bd. I. — Wien—München, 1959. S. 202—234.
- Sedlmayr H.* Zum Wesen des architectonischen. Epochen und Werke. Band II. — Wien—München, 1959.
- Semenzato C.* L'architettura di Baldassare Longena. — Padua, 1954.
- Serlio S.* Libri cinque d'architettura. L. 1—5. — Venetia, 1559.
- The Triumph of the Baroque.* Architecture in Europe 1600—1750. edited by Henry A. Millon.
- Valcanover F.* Tutta la pittura di Tizian. — Milano, 1960.
- Venturi A.* Paolo Veronese. — Milano, 1928.
- Venturi L.* H Caravaggio. — Novara, 1951.
- Venturi R.* Complexity and Contrudiction in Architecture. The Museum of Modern Art. № 4, 1966.
- Willich H.* Giacomo Barozzi da Wignola. — Strassburg, 1906.
- Wittkower R.* Architectural Principles in the Age of Humanism. — London, 1949.
- Zalm L.* Caravaggio und der Caravaggismus. — Berlin, 1928.
- Zeri F.* Pittura e controriforma. — Torino, 1957.
- Zevi B.* Michelangiolo e Palladio, in “Boll. C.I.S.A.”, — Vicenza, 1964.
- Zuccaro F.* L'idea de scultori, pittori et architetti. — Turino, 1607.
- Zürcher R.* Stilproblem der italienischen Baukunst des Cinquecento. — Basel, 1947.

III часть

- Алпатов М.В.* Всеобщая история искусств. — М.—Л.: Искусство, 1949. Т. II.
- Алпатов М.В.* Этюды по истории западноевропейского искусства. — М., 1964.
- Баткин Л.* Ренессансный миф о человеке//Вопросы литературы, 1971. — № 9.
- Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979.
- Бенуа А.* История живописи всех времен и народов. — С.-П., 1912. Тт. I, II.
- Брунов Н.И.* Альбом архитектурных стилей. — М.: Изогиз, 1937.
- Вёльфлин Г.* Классическое искусство. — С.-П., 1912.
- Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко. — М., 1913.
- Габричевский А.Г.* Пространство и масса в архитектуре//Искусство. — М., 1923. — № 1.
- Габричевский А.Г.* К вопросу о строении художественного образа//Архитектура СССР, 1927. — №№ 2, 3.
- Гартман К.* Стили. I и II части изд. — Наука и жизнь, 1915.
- Гвоздév А.А.* Иосиф Фуртенбах и оформление спектакля на рубеже XVI—XVII веков. «О театре», временник отдела истории и теории театра. ГИИИ, вып. 3. — Л., 1929.
- Данилова Е.Е.* Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение. — М.: Искусство, 1970.
- История западноевропейского театра:* Под ред. С. Мокульского. — М.: Гос. издат. «Искусство», 1956. Т. I.
- История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Эстетические учения XVII—XVIII веков Италии.* — М.: Искусство, 1964. Т. II.
- История европейского искусствознания.* — М: Искусство, 1964. Т. I. Кн. первая.
- Коноплева М.* Театральный живописец Джузеппе Валериани: Материалы к библиографии и истории творчества. — Л., 1948.

- Anderegge-Tille, M.,* Die Schule Guarinis, Winterthur, 1962.
- Argan G.C.* Borromini. — Milano, 1952.
- Argan G.C.* La Rettorica e l'arte barocca, in “Retorica e Barocco. Attidel III. Congresso Internazionale di Studi Umanistici”. — Roma, 1955.
- Argan Giulio Carlo.* L'architettura barocca in Italia. — Milano, 1957.
- Aristotele.* Retorica, III, X 1410 b Cfr. Batlisti, Rinascimento e Barocco. — Torino, 1960.

- Battisti E.* Rinascimento e Barocco. — Torino, 1960.
- Bernini.* Designi del Bernini, Acura di buici Grassi. — Bergamo, 1944.
- Blunt A.* Artistic Theory in Italy 1450—1600. — Oxford, 1956.
- Borromini F.* Opus Architectonicum, Oratorium... S. Philippo Neri, 1725.
- Borromini F.* Astra-Arenganium, Collection de Monographies d'Art Architectes. — Milano—Florence, 1951.
- Borromini F.* Opera et Opus Architectonicum. — Rome, 1722—1725.
- Bourke J.* Baroque Churches of Central Europe. — London, 1958.
- Braue H.* and Wittkower, R., Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini. — Vienna, 1931.
- Brinckmann A.E.* Die Baukunst des 17 und 18. Jahrhunders in den romanischen Landern. — Berlin, 1919.
- Brinckmann A.E.* Von Guarino Guarini... — Berlin, 1930.
- Brinckmann A.E.* Von Guarino Guarini bis Balthasar Neumann. — Berlin, 1932.
- Bulzoni Mario.* L. Bernini Una introduzione al gran teatro del barocco. Editore. — Roma, 1967.
- Busch H.* and Lohse, B., Baroque Europe. — New York, 1962.
- Carboneri N.* L'architetto Francesco Galli. — Turin, 1954.
- Cavalieri D.* Due disegni inediti di Ferdinando Bibiena, in "Aurea Parma" XX, 1936.
- Cavallari-Murat A.* Forma urbana ed architettura nella Torino barocca. — Turin, 1968.
- Coudenhove-Erthal E.* Carlo Fontana und die Architectur des Römischen Spätbarocks. — Wien, 1930.
- Deonna V.* Археология, ее значение и методы// Archeologie. — Paris, 1912.
- Donati U.F.* Borromini, in Artisti ticinesi a Roma. — Bellinzona, 1942.
- Fagiolo dell'Arco, M.,* Bernini. — Rome, 1967.
- Fagiolo dell'Arco, M.,* 'Villa Aldobrandina Tuscolana' Quaderni dell'Istituto di Storia dell' Architettura. — Rome, 1964.
- Fasolo F.* L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi. — Rome, 1960.
- Ferrari G.* La scenografia. — Milano, 1902.
- Ferrero De Bernardi. D.* I Disegni a architettura civile ed ecclesiastica' di Guarino Guarini e l'arte del maestro. — Torino, 1966.
- Fokker T.H.* Roman Baroque Art. — Oxford, 1938.
- Franz H.G.* "Gotik und Barock im Werk des Johann Santini Aichel," Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XIV, 1950.
- Galassi-Paluzzi C.* Storia segreta dello stile dei Gesuiti. — Rome, 1951.
- Gantner J.* Schönheit und Grenzen der klassischen Form. Burkhardt Groce Wölfflin. — Wien, 1949.
- Giedion S.* Spätbarocker und romantischer Klassizismus. — München, 1922.
- Griseri A.* Le metamorfosi del barocco. — Torino, 1967.
- Gurlitt G.* Geschichte des Barockstiles in Italien. — Stuttgart, 1887.
- Guarino Guarini* e l'internazionalita del barocco, ed. by V. Viale. — Turin, 1970.
- Guarini G.* Architettura civile. — Turin, 1737.
- Guarini G.* Placita philosophica. — Parigi, 1665.
- Guarino Guarini.* E l'internazionalita del Barocco Torino. Accademia delle scienze. 1970.
- Hempel E.* Francesco Borromini. — Wien, 1924.
- Hempel E.* Baroque Art Architecture in Central Europe. — Harmondsworth, 1965.
- Hempel E.* Carlo Rainaldi. — Roma, 1921.
- Hoffmann H.* Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock. — Zürich, 1938.
- Kaufman E.* L'architettura dell Illuminismo. trad. — In Torino, 1966.
- Kaufmann Hans.* Giovanni Lorenzo Bernini. Die figurlichen Kompositionen. — Berlin, 1970.
- Lavin Irving.* Bernini and the Crossing of St. Peter's. — New York, 1968.
- Manierismo, Barocco, Rococo.* Concetti e termini, Accademia Nazionale dei Lincei. — Rome, 1962.
- Mahon D.* Studies in Seicento Art and Theory. — London, 1947.
- Marconi P.* 'La Roma del Borromini', Capitolium. — Rome, 1967.
- Mariani V.* The Artisti dell'eta barocca: Caravaggio, Borromini, Bernini. — Napoli, 1957.
- Monoza.* Pietro de Cortona. — Roma, 1924.
- Morton H.V.* Fountains of Rome. — New York, 1966.
- Müller Werner.* The Authenticity of Guarini's Stereotomy in his Architettura Civile, nel "Lornal of the Society of Archictural Historians" XXVII n 3. October, 1968.

- Noehles K.* 'Die Louvre-Projekte von Pierto da Cortona und Carlo Rainaldi', Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1961.
- Noehles K.* La Chiesa dei Santi Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona. — Rome, 1970.
- Norberg-Schulz C.* "Lo spazio nell'architettura post-Guariniana,"
- Pane Roberto.* Bernini architetto. — Venezia, 1953.
- Passanti M.* Nel mondo magico di Guarino Guarini. — Torino, 1963.
- Passarge W.* Philosophie der Kunstgeschichte der Gegenwart. 1930.
- Pirri P.* Giuseppe Valeriano: Architetto e pittore, 1542—1596. — Roma, 1970.
- Portoghesi P.* Guarino Guarini. — Milan, 1956.
- Portoghesi P.* Borromini nella cultura europea. — Rome, 1964.
- Portoghesi P.* Roma barocco. — Roma, 1966.
- Portoghesi P.* Borromini. — Milano, 1967.
- Portoghesi P.* The Rome of Borromini. — New York, 1968.
- Portoghesi P.* Roma barocca. — Cambridge, Mass., 1971.
- Powell Nicolas.* From Baroque to Rococo. London, Faber and Faber, 1959.
- Ricci Corrado.* Baukunst und decorative Skulptur der Barockzeit in Italien. — Stuttgart, 1912.
- Riegl A.* Die Entstehung der Barockkunst in Rom. — Wien, 1923.
- Sedlmayr H.* Die Architektur Borrominis. — Monaco, 1930.
- Semenzato C.* L'architettura di Baldassare Longhena. — Padova, 1954.
- Solero S.* Il Duomo di Torino e La Real Cappella della Sindone, Pinezolo, 1956.
- Spitzer Leo.* Classical and Christian Ideas of World Harmony Prolegomena to an Interpretation of Word "Stimmung". — Baltimore, 1963.
- Strzygowski I.* Das Werden des Barock bei Raphael und Corregio. — Strassburg, 1898.
- The Triumph of the Buroque.* Architecture in Europe. 1600—1750 edited by Henry A. Millon.
- Todesco V.* San Lorenzo a Torino, in "L'Architettura", VII, 1961.
- Vittone B.A.* Istruzioni diverse concernenti l'officio dell' Architettura civile. — Lugano, 1766.
- Wölfflin H.* Das Erklären von Kunstwerken (русский перевод, 1921).
- Wittkower Rudolf.* Gian Lorenzo Bernini. The sculptor of the Roman Baroque. — London, 1966.

А

- Аббате, Николо — 159
Итальянский художник XVI в.
- Августин, Аврелий, св. — 288, 299, 301, 453
Богослов, философ, эстетик, конец IV—начало V в.
- Аврелий, Марк — 88, 89, 332
- Агостино — 152
Итальянский художник, XVI в.
- Аккерман И.С. (Ackerman I.S.) — 9
Искусствовед, исследователь творчества Микеланджело
- Александр IV — 141, 299
Римский папа, понтификат 1492—1503
- Александр VII — 315
Римский папа, понтификат 1665—1667
- Алесси, Галеаццо — 151, 152, 159, 160, 204
Итальянский архитектор, XVI в., ученик Микеланджело
- Алеотти, Джованни Баттиста — 417
Итальянский архитектор, конец XVI—начало XVII в.
- Аллори, Алессандро (Бронзино) — 161, 274
- Алпатов, Михаил Владимирович — 9, 153, 230, 288, 438
Историк искусства, автор фундаментальной «Всеобщей истории искусств» и многих исследований художественных проблем (Возрождения, Средневековья, искусства Нового времени)
- Альберти, Леон Баттиста — 12, 15, 139, 144, 170, 207, 208, 210, 289, 294, 303, 332, 369
Выдающийся теоретик, архитектор, живописец, ваятель, ученый, гуманист итальянского Возрождения, автор знаменитого трактата об архитектуре и трактатов во многих областях знания
- Альгарди, Алессандро — 214
Итальянский архитектор, скульптор, первая половина XVII в.
- Альдобрандини, Пьетро — 213
Итальянский кардинал, XVI в.
- Амманати, Бартоломео — 67, 69, 152, 159—161, 163, 164, 204, 274
Итальянский архитектор, скульптор, XVI в.
- Андреини, Франческо — 155, 280
Популярный итальянский актер комедии дель арте, вторая половина XVI—начало XVII в.
- Анжелико, Беато Фра — 93
Художник итальянского Кватроченто
- Аретино, Пьетро — 272, 293, 417
Итальянский писатель, поэт и памфлетист, XVI в.
- Анерио, Джованни Франческо — 275
Итальянский композитор школы Палестрины, вторая половина XVI—начало XVII в.
- Арган, Джулио Карло — 9, 94, 255
Современный историк итальянского искусства, автор фундаментального исследования архитектурного творчества Микеланджело, монографии о Борромини, исследователь многих проблем итальянской архитектуры Ренессанса и барокко
- Ариосто, Людовико — 135, 417
Итальянский поэт, конец XV—начало XVI в. Автор поэмы «Неистовый Роланд»

- Аристотель — 290, 291, 380, 381, 389, 439, 453
Великий греческий философ, основатель философской школы, естествоиспытатель, IV—III вв. до н.э.
- Арчимбольдо, Джузеппе — 162
Итальянский художник и теоретик маньеризма, конец XVI в.

Б

- Баллиани, К. — 378
Итальянский исследователь творчества Гварини
- Бальдинуччи, Филиппо — 319
Итальянский историк, биограф художников, XVII в.
- Барбаро, Даниеле — 162
Итальянский ученый, XVII в., написавший развернутый комментарий к Витрувию
- Барбьери, Никколо — 279
Итальянский критик театра, середина XVII в.
- Бон, Бартоломео (старший) — 170
Венецианский архитектор, XV в.
- Бароччи, Р. — 33
Итальянский историк искусства, XX в.
- Баттисти Эудженио — 369, 377, 378
Итальянский искусствовед, XX в., исследователь творчества Гварини
- Баумгарт, Ф. — 9
Немецкий историк искусства, XX в.
- Бах, Иоганн Себастьян — 66, 90, 145, 201, 203, 224, 273, 376, 443
Великий немецкий композитор и органист, конец XVII—первая половина XVIII в.
- Бахтин, Михаил — 15, 136, 305, 443
Выдающийся литературовед, исследователь творчества Ф.М. Достоевского, доказавший существование полифонизма в литературе
- Бассано, Якопо да Понто — 231, 256
Итальянский художник, середина XVI в.
- Беккафуми, Доменико — 161, 162, 204, 274
Итальянский художник-маньерист, XVI в.
- Беллини, Джованни — 229—232
Венецианский художник, середина XV в.
- Беллори, Джованни Пьетро — 439, 450
Историк, биограф художников, XVII в.
- Беневоли, Орацио — 156
Итальянский композитор и виртуоз-музыкант, XVII в.
- Бенуа, Александр — 438
Художник, историк искусства конца XIX—начала XX в.
- Беолюкко, Анджеоло — 155, 279
Итальянский актер и драматург комедии дель арте, первая половина XVI в.
- Бернини, Лоренцо — 9, 138, 145, 152, 154, 155, 168, 169, 203, 206, 210, 212, 262, 307, 308, 314—323, 325, 326, 328—332, 369, 373, 375, 380, 381, 383, 386, 389—391, 418, 419, 437, 440, 441, 445, 450, 451
Знаменитый итальянский скульптор, архитектор, живописец, XVIII в.
- Бернсон, Бернард — 9, 145, 231
Английский искусствовед, XX в., автор известного труда «Итальянские художники Ренессанса»

- Бёрт, Дж. Уальдер — 14
Английский медик, анатом и исследователь изобрательного искусства
- Бибиена (Гаулли), Антонио — 332, 389, 424
Итальянский художник-декоратор, XVIII в.
- Бибиена Джузеппе (Гаулли) — 332, 389, 419–423
Итальянский театальный декоратор, XVIII в.
- Бибиена, Фернанд (Гаулли) — 332, 389, 418, 420, 422, 423
Итальянский театальный декоратор, вторая половина XVII—первая половина XVIII в.
- Бокаччо, Джованни — 141
Итальянский поэт и гуманист, создатель итальянского литературного языка, друг Петрарки, автор «Декамерона»
- Боксани, Ф. — 89
Итальянский художник, современник Микеланджело
- Болонья, Джованни да — 12, 152, 159, 161
Итальянский скульптор, вторая половина XVI в.
- Бон Бартоломео — 170
Венецианский архитектор, XV в.
- Бонавентура — 301
Итальянский монах, теолог, канонизированный католической церковью, середина XIII в.
- Борджиа, Чезаре — 141
Представитель знатного испанского рода, переселившийся в Италию, известный своим кощунством, цинизмом и жестокостью
- Бордоне, Парис — 233
Итальянский художник, XVI в.
- Борромини (Франческо Кастелли) — 9, 138, 152, 155, 168, 169, 203, 206, 214, 305, 314–316, 319–322, 324–332, 370, 372, 373, 375, 377, 380, 381, 386, 390, 391, 418, 419, 440, 441, 445, 450, 451
Знаменитый итальянский архитектор эпохи барокко, XVII в.
- Боттичелли, Сандро — 139, 144
Выдающийся живописец раннего Возрождения (Кватроченто)
- Бофилл, Рикардо — 444
Испанский архитектор, вторая половина XX в.
- Боэций — 453
Римский писатель и государственный деятель, конец V—начало VI в.
- Браманте, Донато — 12, 30, 91, 92, 152, 163, 167, 207, 208, 210–212, 302, 306, 316, 318, 319, 329, 371, 372, 417, 444, 450
Выдающийся итальянский архитектор Возрождения, автор первого проекта собора Св. Петра в Риме и многих других престижных построек, представляющих архитектуру Высокого Возрождения
- Брагина Л. — 380
Искусствовед, XX в.
- Браччи, Чекино — 68, 135
Ученик Микеланджело
- Брейгель, Питер — 158, 437
Знаменитый нидерландский художник, XVI в.
- Бринкман, Альберт Эрих — 9, 206, 208, 322
Немецкий искусствовед, конец XIX—первая половина XX в.
- Бронзино, Антонио — 152, 158, 161, 162
Итальянский художник, первая половина XVI в., маньерист
- Брунеллески, Филиппо — 12, 139, 151, 163, 170, 201, 208, 284, 303, 306, 323, 370, 371, 372, 374, 375, 386, 391, 416, 443, 450
Великий итальянский архитектор, создатель нового стиля, определившего последующее развитие итальянской и европейской архитектуры
- Бруно, Джордано — 297, 385, 417, 449
Знаменитый итальянский мыслитель, вторая половина XVI в.
- Буало-Депрео, Никола — 154, 389
Французский писатель и теоретик искусства, вторая половина XVII—начало XVIII в.
- Букстехуде, Дитрих — 66, 206, 442, 443
Шведский композитор и органист, вторая половина XVII в.
- Бунин, Андрей В. — 317
Историк архитектуры, XX в.
- Буонталенти, Бернардо — 152, 159, 160, 417
Итальянский архитектор, представитель маньеризма
- Буркхардт Якоп — 9, 10, 133, 140, 144, 152, 222, 284, 299, 303, 312, 313, 437, 444, 450
Швейцарский искусствовед, историк искусства
- Буджардини, Лоренцо — 16, 418
Итальянский гравёр, конец XVI—начало XVII в.
- Бургер, Фриц — 444
Немецкий искусствовед, исследователь творчества Палладио, конец XIX—начало XX в.
- Буриан К. — 422
Известный историк, XX в.
- Буссе, Курт Генрих — 437
Немецкий искусствовед, конец XIX—начало XX в.
- Бэкон, Фрэнсис — 306, 384, 385
Английский философ, государственный деятель, противник схоластики, конец XVI—начало XVII в.

В

- Вазанцио, Джованни — 214
Итальянский архитектор, первая половина XVIII в.
- Вазари, Джорджо — 14, 67, 88, 89, 146, 152, 158–164, 204, 207, 223, 274, 450
Историк, художник, архитектор Возрождения, автор «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих»
- Валериани, братья Джузеппе и Доменико — 332, 389, 418, 419, 423, 424
Итальянские художники, театральные декораторы, работавшие во многих европейских странах
- Валла, Лоренцо — 292–294, 307
Итальянский гуманист, историк, филолог, философ XV в.
- Ванвितелли, Луиджи — 420
Итальянский архитектор, XVIII в.
- Ванеян, Степан — 143, 287, 452
Искусствовед, переводчик и комментатор научного наследия Г. Зедльмайра
- Ванини, Луцилий — 297
Итальянский писатель, конец XVI—начало XVII в., обвиненный церковью в атеизме и сожженный на костре
- Варки, Бенедетто — 135
Итальянский историк, XV в., составитель истории Флоренции

- Везалий, Андреас — 14, 15
Итальянский медик-анатом эпохи Возрождения, современник Микеланджело, конец XV—начало XVI в.
- Вейбль, В. — 284, 315
Немецкий историк культуры, искусствовед, конец XIX—начало XX в.
- Веласкес, Диего-Родригес — 9, 255, 258, 261, 294
Великий испанский художник, XVII в.
- Веллес, Эгон — 201
Немецкий музыковед, конец XIX—начало XX в.
- Вёльфлин, Генрих — 1, 8—10, 95, 138, 141, 143, 145, 152, 153, 158, 159, 163, 202, 206—209, 211, 213, 263, 264, 277, 284, 286, 287, 295, 300, 313—315, 317, 329, 437—444, 446, 448—452
Выдающийся швейцарский искусствовед, автор классических исследований искусства Ренессанса и барокко, создатель формальной теории стиля
- Венециано, Доменико — 154
Итальянский художник Раннего Возрождения, XV в.
- Вентури, Адольф — 9, 255
Итальянский историк искусства, вторая половина XIX в., основатель школы исторического искусствознания
- Вентури, Лионель — 255
Итальянский искусствовед, исследователь искусства европейского Средневековья и Возрождения
- Вентури, Роберт — 444
Американский архитектор, вторая половина XX в.
- Вергилий, Публий Марон — 154
Римский поэт, 70—19 гг. до н.э.
- Вермеер Дельфтский — 255
Знаменитый голландский художник XVII в.
- Верман, Карл — 438
Немецкий историк искусства, конец XIX—начало XX в.
- Веронезе, Паоло (Паоло Кальяри) — 95, 151, 166, 168, 171, 203, 222, 227—232, 256, 257, 262, 263, 273, 274, 277, 279, 305, 307, 308, 380, 417, 445
Знаменитый венецианский художник, XVI в.
- Верроккио, Андреа — 14, 139
Итальянский скульптор, XV в.
- Вивальди, Антонио — 443
Итальянский композитор, конец XVII—первая половина XVIII в.
- Вико, Джамбаттисто — 156, 389
Итальянский философ, историк, эстетик, вторая половина XVII в.—первая половина XVIII в.
- Вилларт Адриан, Марко — 272, 273, 275, 277, 445
Фламандский композитор и теоретик, конец XVI—первая половина XVII в., работавший в Италии и создавший венецианскую школу музыки
- Вильде, Л. — 9, 33
Исследователь творчества Микеланджело
- Винкельман, Иоганн Иоахим — 132, 141, 168, 284, 286, 290, 389
Немецкий археолог, историк искусства, XVIII в., автор знаменитой «Истории искусства древностей», основоположник современного искусствознания
- Виньола, Джакомо Бароцци — 15, 16, 90, 150, 151, 155, 159, 162—164, 166, 205—214, 315, 332, 418, 444, 446, 450
Итальянский архитектор, XVI в., автор знаменитого «Трактата о пяти ордерах архитектуры»
- Виппер, Борис Робертович — 8, 9, 146, 151—153, 158, 164, 166, 167, 201, 206, 208, 222, 223, 228, 231, 232, 256, 261, 262, 275, 278, 279, 300, 385—387, 438, 445, 449, 450
Известный искусствовед, XX в., историк и теоретик изобразительного искусства
- Витрувий, Марк Поллион — 146, 383, 387, 416, 444
Римский теоретик архитектуры, I в. до н.э., автор трактата «Об архитектуре»
- Виттковер, Рудольф — 9, 32, 67, 206, 315
Английский искусствовед, XX в., исследователь искусства эпохи Возрождения и творчества Микеланджело
- Витторио да Фельтре — 299
Итальянский гуманист, выдающийся педагог, один из самых образованных людей первой половины XV в.
- Вольтера, Даниэле да (Даниэле Риггарелли) — 152, 159, 161
Итальянский художник, современник Микеланджело, середина XVI в.
- Вольф — 145
Немецкий искусствовед, начало XX в.
- Воррингер, Вильгельм — 143, 438—440
Известный немецкий искусствовед, XX в., исследователь искусства готики и проблем стиля

Г

- Габричевский, Александр Георгиевич — 145, 286, 292, 295, 306, 312, 439
Выдающийся искусствовед, XX в., исследователь искусства Возрождения, один из основоположников направления, получившего название морфология искусства
- Габриэли, Андреа — 202, 203, 272, 273, 277, 441, 445
Итальянский композитор, вторая половина XVI—первая половина XVII в.
- Габриэли, Джованни — 169, 170, 202, 272—275, 277, 308, 445
Итальянский композитор, вторая половина XVI—начало XVII в.
- Галилей (Галилео) — 297, 385, 449
Знаменитый итальянский физик и астроном, вторая половина XVI—первая половина XVII в., заложил основы классической механики
- Гальс (Хальс), Франс — 255
Голландский художник, конец XVI—первая половина XVII в.
- Гаулли, Дж. Баттисто — 152, 154, 332
Итальянский художник-декоратор, XVII в.
- Гарнье, Шарль — 9, 12
Известный французский архитектор, автор здания Гранд Опера в Париже, вторая половина XIX в.
- Гартман К — 438
Немецкий историк, XIX в.
- Гадди, Таддео — 307
Итальянский художник, середина XIV в.
- Гварди, Франческо — 421
Итальянский художник, вторая половина XVIII в.
- Гварини, Гварино — 152, 203, 305, 306, 308, 315, 319, 332, 369—391, 416, 418, 440, 441, 447, 448, 457
Знаменитый итальянский архитектор, математик, геометр, теолог, философ (монах-театинец), XVII в.

Гверчино (Барбьери, Франческо) — 222
Итальянский художник, XVII в.

Гвидо Аретинский (Гвидо д'Ареццо) — 206
Европейский музыкант, теоретик, начало XII в.

Гвидетти Гвидетто — 210
Итальянский архитектор, XVI в.

Гергель, Георг Вильгельм Фридрих — 388, 389, 439, 440
Знаменитый немецкий философ, конец XVIII—начало XIX в.

Геймюллер, Генрих — 9, 133, 312
Архитектор, историк, ученик Буркхардта, исследователь архитектуры Возрождения Италии и Франции

Гёллер — 151
Немецкий архитектор-искусствовед, вторая половина XIX в., исследующий проблемы эстетики и стилевых форм

Гендель, Георг, Фридрих — 201, 203, 273
Великий немецкий композитор, конец XVII—начало XVIII в.

Гераклит Эфесский — 134
Греческий философ, VI в. до н.э.

Гердер, Иоганн Готфрид — 389
Немецкий писатель и ученый, конец XVIII—начало XIX в.

Гёте, Иоганн Вольфганг — 8, 164, 165
Знаменитый немецкий поэт, прозаик, мыслитель, вторая половина XVII—начало XVIII в.

Гиберти, Лоренцо — 139, 144, 229
Знаменитый скульптор Кватроченто

Гильдебрандт, Адольф — 9, 157, 313
Немецкий скульптор и теоретик искусства, вторая половина XIX в.

Гирландайо — 16
Итальянский художник, конец XV—начало XVI в.

Гильдебранд, Лукас фон — 437
Архитектор немецкого барокко, вторая половина XVII—начало XVIII в.

Гнедич, Петр — 438
Историк искусства, конец XIX—начало XX в.

Гоббс, Томас — 293, 306
Английский философ, моралист, публицист, конец XVI—начало XVII в.

Голенищев-Кутузов — 156
Историк итальянской литературы и переводчик, XVII—XVIII вв.

Гольдшмидт, Гуго — 201, 274
Немецкий музыковед, конец XIX—первая половина XX в.

Гольц, Георгий Павлович — 444
Советский архитектор, первая половина XX в.

Гравина, Джованни Винченцо — 389
Итальянский архитектор и теоретик литературы, вторая половина XVII—начало XVIII в.

Гращенков, Владимир Николаевич — 9, 151, 153
Искусствовед, историк искусства итальянского Возрождения и его теоретической мысли, конец XX—XXI в.

Греко, Эль (Теотокопули) — 158, 437
Испанский художник греческого происхождения, вторая половина XVI—начало XVII в.

Гриачини В — 160
Итальянский архитектор, маньерист, XVI в.

Гримм, Герман — 9
Немецкий историк искусства, конец XIX—начало XX в.

Григорий VII — 298
Римский папа, понтификат 1073—1085

Гризери, Андреина — 378
Итальянский искусствовед, XX в., исследователь творчества Г. Гварини

Гуадони, Энрико — 374
Итальянский искусствовед, XX в.

Гуарино — 144
Итальянский ученый, гуманист, конец XIV—первая половина XV в.

Губер, Андрей — 8, 9
Историк, XX в., автор ряда работ, посвященных культуре и искусству Возрождения

Гурлитт, Корнелис — 9, 284, 315
Немецкий историк искусства, конец XIX в., исследовавший проблемы стилей барокко, рококо, классицизма

Д

Данилова, Ирина Евгеньевна — 288—290, 329
Искусствовед, XX в.

Дажина, В. — 16
Искусствовед, исследователь творчества Микеланджело, XX в.

Данте, Алигьери — 135, 138—141, 303, 306
Великий итальянский поэт, философ, политик, конец XIII—начало XIV в., автор грандиозной аллегорической поэмы «Божественная комедия»

Дворжак, Макс — 9, 10, 145, 152, 158, 284, 286—288, 304, 312, 313, 315, 437, 438, 445, 448, 452
Австрийский искусствовед, автор классических исследований средневекового и ренессансного искусства, конец XIX—начало XX в.

Декарт (Ренатус Картезиус) — 293, 306
Французский философ и математик, родоначальник рационализма, XVII в.

Деонна, Вальдемар (Deonna, W.) — 8, 438
Швейцарский археолог, автор концепции циклического развития стилей, конец XIX—начало XX в.

Джанноти, Донато — 138
Итальянский литератор, XVI в.

Джентилески (Орацио Л.) — 152, 154, 261
Итальянский художник, конец XVI—начало XVII в.

Джезуальдо, Карло да Веноза — 202, 276
Итальянский композитор, вторая половина XVI—начало XVII в.

Дживелегов, Алексей Карпович — 8, 9
Советский историк искусства, исследователь художественной культуры итальянского Возрождения, XX в.

Джокондо, Фра — 446
Итальянский архитектор, теоретик, конец XV—начало XVI в.

Джонс, Иниго — 444
Английский архитектор, конец XVI—первая половина XVII в.

Джорджоне (Джорджо Барбарелли да Кастельфранко) — 222, 230—232
Итальянский художник, конец XV—начало XVI в.

Джордано, Лука — 419

Итальянский художник-декоратор, XVII в.

Джотто ди Бондоне — 139, 144, 307

Выдающийся итальянский художник, конец XIII—начало XIV в., автор знаменитого цикла фресок капеллы дель Арена в Падуе

Джундони, Энрико — 372

Итальянский исследователь творчества Гварини, XX в.

Динценхофер, Иоганн — 157

Архитектор немецкого барокко, конец XVII—начало XVIII в.

Дионисий Ареопагит — 288

Проповедник и богослов, I в. н.э.

Дирута, Джироламо — 273

Итальянский теоретик музыки, конец XVI—начало XVII в.

Дозио, Дж. Антонио — 209

Итальянский архитектор, маньерист, вторая половина XVI в.

Доменикино (Доменико Дзампери) — 163, 222

Итальянский художник, теоретик академизма, XVII в.

Донателло, Донато — 14, 139, 154, 161, 284

Знаменитый итальянский скульптор эпохи Кватроченто, один из создателей нового художественного стиля

Достоевский, Федор Михайлович — 15

Великий русский писатель, автор философско-психологических романов, оказавших влияние на всю последующую мировую литературу, XIX в.

Дусслер, Люитпольд — 9, 32, 33, 67, 89

Немецкий историк искусства, исследователь творчества Микеланджело

Дюперак — 88

Французский гравер, середина XVI в.

Е

Евклид — 388

Греческий математик, III в. до н.э.

Елизавета Петровна — 423

Русская императрица, вторая половина XVIII в.

Ж

Жегин, Лев Федорович — 317, 318

Художник, исследователь древнерусской живописи, XX в.

Жерико, Теодор — 258

Французский живописец, XIX в.

Жилярди, Дементий Иванович (Доменико) — 444

Русский архитектор итальянского происхождения, конец XVIII—первая половина XIX в.

Жолтовский, Иван Владиславович — 8, 160, 168, 441, 444, 445, 450

Выдающийся русский архитектор, теоретик и педагог, XX в.

З

Зан, Альберт фон — 255

Немецкий исследователь творчества Караваджо, XX в.

Зеви, Бруно — 9

Итальянский историк архитектуры

Зедльмайр, Ганс — 9, 141, 143, 145, 286—288, 295, 312, 313, 438, 439, 448, 450—452

Немецкий искусствовед, теоретик, автор трудов по истории и теории стиля, XX в.

Зибель, Людовик — 439

Немецкий историк искусства, XIX в.

Зиммель, Г. — 9, 162

Немецкий философ, искусствовед, конец XIX в.

Знамеровская, Татьяна П. — 151, 153, 255, 256

Искусствовед, исследователь культуры и искусства Возрождения, XX в.

Зубов, Василий Павлович — 288

Русский историк и теоретик архитектуры, XX в.

И

Иванов, Александр Александрович — 258

Знаменитый русский художник, первая половина XIX в.

Иетс, Френсис — 308

Исследователь Возрождения

Иннокентий III (Лотарио ди Сеньи, граф Конти) — 298, 301

Римский папа, понтификат 1198—1216

Иннокентий X (Памфили) — 315

Римский папа, понтификат 1644—1655

Иосиф I — 421

Австрийский император, конец XVII—начало XVIII в.

К

Кавалли, Франческо — 201, 202

Итальянский композитор, XVII в.

Казаков, Матвей Федорович — 444

Знаменитый русский архитектор, вторая половина XVIII—начало XIX в.

Калло, Жак — 16, 26, 157, 278

Французский художник, гравер и рисовальщик, конец XVI—начало XVII в.

Кальвин, Жан — 296

Религиозный французский реформатор, XVI в.

Канальяно, Челла — 233

Итальянский художник, конец XV—начало XVI в.

Кампанелла, Томазо — 297, 385

Итальянский философ и писатель, конец XVI—начало XVII в.

Канале, Антонио — 423

Итальянский художник, ведутист, работавший в Венеции и Германии, конец XVII—первая половина XVIII в.

Кантор Анатолий М. — 295

Искусствовед, XX в.

Каплун, Анатолий Исаакович — 8, 295

Историк архитектуры, автор книги «Стиль и архитектура», XX в.

Караваджо, Микеланджело — 95, 152, 154, 203, 226, 255—264, 279, 294, 306—308, 437, 446

Знаменитый итальянский художник под влиянием которого возникло общеевропейское движение «караваджизма», XVII в.

Караччоло, Д.Б. — 152, 154, 261
Итальянский художник, развивавший идеи и стиль Караваджо в направлении натуралистического копирования натуры, конец XVI—первая половина XVII в.

Карбонери, Нано — 378
Итальянский искусствовед, XX в.

Карди, Лодовико — 222
Итальянский художник-маньерист, XVI в.

Карраччи (братья Аннибале и Агостино) — 152, 154, 162, 163, 222, 231
Итальянские художники, возглавлявшие направление «академизм», вторая половина XVI в.

Карл VI — 420
Австрийский император, Габсбург, первая половина XVIII в.

Карл Альбрехт — 421
Наследный принц Баварии, первая половина XVIII в.

Карлевалене — 423
Венецианский художник, XVIII в.

Карпи, Джароламо — 160
Итальянский архитектор, XVI в.

Кассирер, Эрнст — 438
Немецкий искусствовед, конец XIX—начало XX в.

Катанео, Пьетро — 446
Итальянский архитектор и теоретик архитектуры, XVI в.

Каччини Джулио — 202, 276
Итальянский композитор, вторая половина XVI—начало XVII в.

Кеплер, Иоганн — 293, 306, 385, 388, 449
Немецкий астроном, конец XVI—начало XVII в.

Климент II — 298
Римский папа, понтификат 1046—1047

Климент IX (Джулио Роспильози) — 315
Римский папа, понтификат 1667—1669

Кнапп, Ф. — 9
Немецкий исследователь искусства, первая половина XX в.

Кнобельсдорф, Георг Венцеслаус — 157
Архитектор немецкого барокко, XVIII в.

Ковальери, Томмазо — 135
Итальянский архитектор, достраивавший после смерти Микеланджело дворец Косерваторов на Капитолии, XVI в.

Ковальви, Франческо — 276
Итальянский композитор, XVII в.

Колонна, Виттория (вдова маркиза Пескара) — 135, 143
Близкий друг Микеланджело, муза многих его сонетов, конец XV—начало XVI в.

Коломбо, Реалдо — 14
Медик и хирург эпохи Возрождения

Комбарье, Жюль — 201
Французский музыковед, конец XIX—первая половина XX в.

Кон-Винер, Эрнст — 8, 438
Историк искусства, автор «Истории стилей изобразительных искусств», конец XIX—начало XX в.

Кондиви Асканио — 14, 89, 139
Автор прижизненного «Жизнеописания Микеланджело Буонарроти», конец XV—начало XVI в.

Конич, Е. — 255
Немецкий исследователь Караваджо, XX в.

Коноплева, М.С. — 423
Искусствовед, XX в.

Коперник, Николай — 385, 449
Польский астроном и математик, конец XV—первая половина XVI в.

Корреджо, Антонио (Аллегри) — 151, 437
Итальянский художник, первая половина XVI в.

Кортон, Пьетро да (Пьетро Берреттини) — 152, 154, 169, 213, 215, 315, 319, 325, 330, 373, 380, 383, 390, 418, 419
Итальянский архитектор, художник-декоратор, XVII в.

Креспи, Джузеппе Мария — 255, 421
Итальянский художник, вторая половина XVII—первая половина XVIII в.

Креммер Г. — 201
Немецкий музыковед, конец XIX—начало XX в.

Л

Лазарев, Виктор Никитович — 8, 9, 132, 136, 153, 231, 256, 449, 450
Известный искусствовед, историк, автор ряда фундаментальных исследований искусства Средневековья, Византии, Возрождения, XX в.

Ланфранко, Джованни — 152
Итальянский скульптор, VII в.

Лассо, Орландо — 155, 203, 204, 272—274, 276, 441
Итальянский композитор, XVI в.

Латур, Жорж де (ла Тур) — 262
Французский художник, XVIII в.

Лаурана, Лучано да Мартино (Лукия из Враны) — 331
Архитектор, инженер, художник из Далмации, работавший в середине XV в. в Италии, представитель нового стиля в архитектуре

Легренци, Джованни — 202
Итальянский композитор, XVII в., работавший в Венеции

Лев III — 302
Римский папа, понтификат 795—816

Лев X — 66, 68, 138, 299, 302
Римский папа, понтификат 1513—1521

Леду, Клод Никола — 444
Французский архитектор, вторая половина XVIII—начало XIX в.

Лейбниц, Готфрид Вильгельм — 306, 385, 387
Немецкий философ, математик, вторая половина XVIII—начало XIX в.

Ленен, братья: Луи, Антуан, Матье — 262
Французские художники, конец XVI—первая половина XVII в.

Ленотр, Андре — 382
Французский планировщик дворцовых парков, XVII в.

Леонардо да Винчи — 13—15, 210, 224, 257, 305, 329, 369, 372, 386, 446, 450
Великий итальянский художник, скульптор, изобретатель, философ эпохи Возрождения, вторая половина XV—первая половина XVI в.

Леони, Леоне — 131, 152, 159—161, 163
Итальянский скульптор, представитель маньеризма, XVI в.

Либман, Михаил Яковлевич — 16, 151
Искусствовед, исследователь искусства европейского Средневековья и Возрождения Италии, Германии и проблем стиля в изобразительном искусстве, XX в.

Ливанова, Татьяна Николаевна — 16, 155, 201, 202, 204, 275—277
Музыковед, автор фундаментального труда «История западноевропейской музыки», XX в.

Лигорио, Пирро — 214
Итальянский архитектор, XVI в.

Липпи, Аннибале — 214
Итальянский архитектор, середина XVI в.

Липпи, Филиппо фра — 257
Итальянский художник, середина XV в.

Локтев, Вячеслав Иванович — 9, 323
Архитектор, вторая половина XX—начало XXI в., исследователь теоретических проблем архитектуры XV—XX вв.

Ломаццо, Джан Паоло — 439
Итальянский художник, автор трактата о живописи, XVI в.

Ломбардо, Пьетро — 169, 170
Венецианский архитектор, XV—начало XVI в.

Ломбардо, Карло — 214
Венецианский архитектор, первая половина XVI в.

Ломброзо, Чезаре — 138
Известный итальянский антрополог, XIX в., автор теории, сближающей гениальность с помешательством

Лонгена, Бальдассаре — 162, 167—169, 171, 315
Итальянский архитектор, XVII в.

Лонги, Роберто — 255, 256
Итальянский искусствовед, первая половина XX в.

Лосев, Алексей Федорович — 308, 380
Философ, XX в., крупнейший исследователь античной философской мысли

Лотто, Лоренцо — 152, 223, 256
Итальянский художник-маньерист, XVI в.

Лунги, Мартино Младший — 214, 315
Итальянский архитектор, первая половина XVII в.

Люли, Жан Баттиста — 443
Французский композитор, XVII в.

Лютер, Мартин — 296, 298, 308, 309
Немецкий религиозный реформатор, конец XV—середина XVI в.

М

Мадерна, Карло — 214, 316, 369
Итальянский архитектор, конец XVI—начало XVII в.

Мазаччо (Томмазо ди Джованни) — 229, 284
Итальянский художник, один из создателей стиля Кватроченто, XV в.

Макиавелли, Николо — 272, 294, 302, 307, 417
Итальянский государственный деятель, ученый, историк, конец XV—начало XVI в.

Маковский, Г. — 9
Искусствовед, первая половина XX в.

Манетти, Аньоло Джаноццо — 307
Флорентийский ученый и государственный деятель, середина XV в.

Мантенья, Андреа — 95, 131, 154, 332
Итальянский художник Кватроченто, оказавший значительное влияние на развитие монументального стиля в живописи

Маньяско, Алессандро — 421
Итальянский художник, первая половина XVII в.

Марино, Джованбаттиста — 137, 154, 155, 156
Итальянский поэт, проповедник, выразитель художественных идей искусства барокко, конец XVI—начало XVII в.

Мария Амалия Жозефина — 421
Дочь австрийского императора Иосифа I, первая половина XVIII в.

Марло, Христофор — 417
Английский драматург, вторая половина XVI в.

Мартини, Франческо ди Джорджо — 31, 32, 55, 331, 446
Итальянский архитектор, живописец, военный инженер, XV в., автор архитектурного трактата

Марэй, Питер — 444
Английский историк архитектуры, конец XIX—начало XX в.

Медичи — 141
Семейство: Козимо, Лоренцо I Великолепный, Джовани, Джулио..., занимавшие высшие посты во Флоренции с XIII в. до XVII в.

Меруло, Клавдио — 170, 202—204, 272—274, 277, 445
Венецианский композитор, вторая половина XVI—начало XVII в.

Микелоццо ди Барталомео (Микелоццо Микелоцци) — 139
Итальянский архитектор, XV в.

Мирандола, Джованни Пико — 293, 304
Итальянский философ, вторая половина XV в.

Метастазио, Пьетро — 389
Итальянский драматург, составитель оперных и балетных либретто, XVIII в.

Микеланджело, Буонарроти — 9, 10, 12—16, 28—34, 66—69, 88—95, 131—142, 144, 145, 150—152, 155, 156, 158, 159, 161—164, 167—169, 203, 204, 206—212, 214, 222—224, 226, 228, 231—233, 255—258, 262, 264, 273, 274, 277—279, 286, 294, 304—308, 310, 312, 315—317, 319—321, 327, 328, 330, 331, 369, 370, 373, 375, 377—380, 383, 386, 387, 389, 391, 419, 437, 441, 443—451
Великий итальянский скульптор, художник, архитектор, поэт, конец XV—первая половина XVI в.

Милиция, Франческо — 164
Итальянский историк и критик искусства, XVIII в.

Миллон, Генри — 369
Искусствовед, XX в., исследователь творчества Г. Гварини

Мирандола, Джованни Пико — 133, 308
Итальянский поэт и гуманист, современник Микеланджело, XVI в.

Мадерна, Карло — 152, 315, 316, 335
Итальянский архитектор, конец XVI—начало XVIII в.

Монтеверди, Клаудио — 169, 201, 202, 204—206, 272, 273, 276, 277, 305, 308, 443, 445
Крупнейший итальянский композитор, вторая по-

- ловина XVI—первая половина XVII в., создатель драматической концепции оперы и нового музыкального стиля
- Морелли Д. (Иван Лермолиев) — 9
Итальянский историк искусства русского происхождения, XIX в.
- Моретто (Алессандро Бонвичино) — 256
Итальянский художник, середина XVI в.
- Морони, Джованни Баттиста — 256
Итальянский художник, середина XVI в.
- Мултезе, Карадо — 369
Итальянский искусствовед, XX в., исследователь творчества Г. Гварини
- Мурильо, Бартоломе Эстебан — 258
Знаменитый испанский художник, XVII в.
- Мюллер, Вернер — 369
Немецкий искусствовед, XX в., исследователь творчества Г. Гварини

Н

- Нанини, Дж. Мария — 275
Итальянский композитор, вторая половина XVI—начало XVII в.
- Насти, Мауро — 369
Итальянский искусствовед, XX в., исследователь творчества Г. Гварини
- Нейман, Иоганн Бальтасар — 157
Архитектор немецкого барокко, конец XVII—первая половина XVIII в.
- Николай, Кузанский — 301, 307
Родоначальник германской философии, математик и астроном, первая половина XV в.
- Ницше, Фридрих — 142
Немецкий философ, XIX в., противник христианской морали, идеолог крайнего идеализма
- Новерр, Жан Жорж — 420
Французский хореограф, XVIII в.
- Ноткер, Лабес (Ноткер Заика) — 206
Сенгальский монах, композитор и теоретик, конец X—начало XI в.

О

- Оккио — 272
Итальянский проповедник, первая половина XVII в.
- Оливеро, Е. — 369
Итальянский искусствовед, первая половина XX в.

П

- Павел V (Камилло Боргезе) — 315
Римский папа, понтификат 1605—1621
- Палавичино Р. Сфорца — 158
Итальянский писатель, XVII в.
- Палестрина (Джиованни Пьер-Луиджи) — 16, 202—204, 206, 273—277, 441
Итальянский композитор, вторая половина XVI в.
- Палладио (Андреа делла Гондола) — 88, 150, 151, 160, 162—166, 169, 205, 210—212, 229, 308, 315, 331, 416, 417, 444, 445, 450
Знаменитый итальянский архитектор, XVI в., автор трактата об архитектуре

- Панофский, Эрвин — 9, 286, 439, 448
Немецкий искусствовед, историк и теоретик искусства, конец XIX—первая половина XX в.
- Пармиджанино, Франческо Маццуоли — 151, 152, 158, 223
Итальянский художник, XVI в.
- Паскаль, Блез — 306, 390
Выдающийся французский математик, XVII в.
- Пассанти, Марло — 378, 383
Итальянский искусствовед, XX в., исследователь творчества Г. Гварини
- Патер Уолтер — 9
Английский эссеист, XIX в.
- Пахельбель, Иоганн — 66, 206, 273, 442, 443
Немецкий композитор и органист, вторая половина XVII в.
- Певзнер, Николай — 9
Историк искусства, исследователь архитектуры, конец XIX—первая половина XX в.
- Пеладан, Адриен — 14
Французский учёный, медик, XIX в.
- Пеллегрини (см. *Тибальди*)
- Пепельман, Даниэль — 157, 422
Немецкий архитектор, вторая половина XVII—первая половина XVIII в.
- Пери, Джакоппо — 276
Итальянский композитор, конец XVI—начало XVII в.
- Персел, Генри — 443
Английский композитор, вторая половина XVII в.
- Перотин Великий — 16, 206
Французский композитор и теоретик, XII—XIII вв.
- Перуджино Пьетро (Пьетро Ваннуччи) — 229
Итальянский художник, конец XV—XVI в.
- Перуцци, Бальдассаре — 91, 158, 160, 162, 163, 167, 211, 417, 450
Живописец, декоратор, архитектор, конец XV—начало XVI в.
- Петрарка, Франческо — 136, 137, 139—141, 303
Итальянский поэт и учёный, XIV в., один из лидеров гуманизма
- Пий II — 299, 302
Римский папа, понтификат 1458—1464
- Пий V — 299
Римский папа, понтификат 1556—1572
- Пиранези, Джованни Баттиста — 389, 444
Итальянский гравёр и архитектор, XVIII в.
- Пифагор — 134
Греческий философ, VI в. до н.э., основатель школы пифагорийцев
- Платон — 133, 290, 291, 304, 306, 307, 380, 381, 439, 453
Великий античный философ, конец IV—начало III в. до н.э., создатель философской школы (Платоновская академия)
- Плифон, Георгий Гемист — 301, 308
Итальянский философ-гуманист, принадлежащий школе флорентийских неоплатоников, вторая половина XVI—первая половина XVII в.
- Полайола, Антоний — 14
Итальянский скульптор, художник и гравёр, XVI в.
- Поликлет — 291
Греческий архитектор, вторая половина IV в. до н.э.

Полициано, Анджело (Аньоло Амборджини) — 139
Итальянский поэт, стилист и драматург, вторая половина XV в.

Помпонацци, Пьетро — 307
Итальянский гуманист, философ, вторая половина XV—начало XVI в.

Понтормо, Якопо Каруччи — 152, 158, 161, 204, 231, 274
Итальянский художник, первая половина XVI в.

Попп, А. — 31
Немецкий искусствовед, начало XX в.

Порта, Джакомо делла — 16, 152, 155, 203, 206—215, 231, 316, 326—329, 332, 369, 370, 373, 380, 383, 418, 441, 444
Итальянский архитектор, XVI в.

Портогезе, Паоло — 370
Итальянский историк искусства, XX в.

Поццо, Андреа — 152, 154, 332, 390, 419
Итальянский художник-декоратор, вторая половина XVII в. (иезуитский монах)

Почетти — 161
Итальянский художник-маньерист, XVI в.

Пракситель — 291
Греческий скульптор, первая половина III в. до н.э.

Приматиччо, Франческо — 152, 161—163
Итальянский художник, XVI в.

Пуссен, Никола — 262, 389
Знаменитый французский художник, XVII в.

Пушкин, Александр Сергеевич — 449
Великий русский поэт, первая половина XIX в.

Пьяцетта, Джованни — 154
Итальянский художник, конец XVII—первая половина XVIII в.

Р

Райнальди, Карло — 152, 214, 215, 330, 331, 369
Итальянский архитектор эпохи барокко, XVII в.

Раушенбах, Борис — 318
Русский ученый, математик, исследователь древнерусской живописи, XX в.

Рафаэль, Санти — 14, 91, 95, 152, 159, 161, 167, 206, 229, 231, 232, 262, 264, 302, 306, 332, 437
Великий итальянский художник и архитектор эпохи Ренессанса, конец XV—начало XVI в.

Рейнак, Теодор — 9
Французский искусствовед, начало XX в.

Рембрант, Харменс ван Рейн — 255, 258, 262, 294, 388
Великий голландский художник, XVII в.

Рен, Кристофер — 444
Английский архитектор, вторая половина XVII в.

Рени, Гвидо — 154, 222
Итальянский живописец, конец XVI—первая половина XVII в.

Репин, Илья Ефимович — 258
Великий русский художник, вторая половина XIX—начало XX в.

Рибалта, Ф. — 261
Испанский художник, конец XVI—начало XVII в.

Роббиа, Лука дела — 139
Итальянский скульптор, XV в.

Рибера, Хусепе — 261
Испанский художник конец XVI—первая половина XVII в.

Ригль, Алоиз — 8—10, 133, 139, 286—288, 312, 313, 437—439, 443, 448
Выдающийся австрийский искусствовед, XIX в., теоретик искусства, создатель теоретической системы, объясняющей развитие стилей

Ринальди, Джироламо — 315
Итальянский архитектор, конец XVI—начало XVII в.

Риччи Марко — 421
Итальянский художник, конец XVII—начало XVIII в.

Риччи К. — 450
Итальянский теоретик романтизма, вторая половина XIX—начало XX в.

Риччи, Себастьяно — 154
Итальянский художник, XVII в.

Роббиа, Лука делла — 139
Итальянский скульптор, XV в.

Роза, Сальватор — 152, 154, 261, 263
Итальянский живописец, гравер, поэт, музыкант, актер, XVII в.

Романо, Джулио — 151, 152, 158—162, 229
Итальянский художник и архитектор, первая половина XVI в.

Ромен, Роллан — 9, 138, 201, 274
Французский писатель-романист, конец XIX—начало XX в.

Росселино, Бернардо — 318
Итальянский архитектор, XV в.

Росси, Альдо — 444
Итальянский архитектор, вторая половина XX в.

Россо, Фьорентино — 158
Итальянский художник, XVI в., представитель маньеризма

Ротенберг, Евсей Иосифович — 9, 134, 153, 201, 222, 255, 256, 294, 295, 449
Искусствовед, историк искусства, XVII в.

Рубенс, Питер Пауль — 255, 258, 262
Великий фламандский художник, конец XVI—первая половина XVII в.

С

Сабботини Н. — 417
Итальянский художник, гравер, первая половина XVII в.

Савольдо, Джироламо — 256
Итальянский художник, середина XVI в.

Савонарола Джироламо — 139—141
Выдающийся религиозный итальянский проповедник, вторая половина XV в., монах-домениканец

Садома — 152
Итальянский художник, XV в.

Сальвиати Франческо — 152, 161, 162, 204, 223, 274
Итальянский художник, маньерист, первая половина XVI в.

Сангалло Антонио да (Младший) — 91, 159, 167, 210, 211, 315, 329, 331, 332, 372, 417
Итальянский архитектор, конец XV—первая половина XVI в.

Сангалло, Аристотель — 17
Итальянский художник, XVI в.

Сангалло, Джулиано — 68, 159, 210, 444, 450
Итальянский архитектор, вторая половина XV—начало XVI в.

Санмикели, Микеле — 151, 152, 159, 160, 164, 167, 170
Итальянский архитектор, конец XV—начало XVI в., фортификатор

Сансовино (Тати) Якопо — 151, 152, 159—165, 167, 168, 170, 231
Итальянский архитектор, конец XV—начало XVI в.

Сарни, П. — 272
Общественный деятель Италии, XVII в.

Свидерская Марина Ильинична — 8, 151—153, 255, 256, 258—260, 293—295, 449
Искусствовед, XX в., исследователь европейского искусства XVII в. и творчества М. Караваджо

Сервандони, Жан-Никола — 419, 420
Итальянский архитектор, театральный декоратор, XVIII в.

Сервантес, Сааведра Мигуэль — 9, 294
Знаменитый испанский писатель, вторая половина XVI—начало XVII в.

Серодине, Джованни — 154, 261
Итальянский художник, конец XVI—первая половина XVII в.

Серлио, Себастьяно — 159, 160, 162, 163, 280, 416, 417, 422
Итальянский архитектор и теоретик, автор архитектурного трактата, конец XV—первая половина XVI в.

Сикст V — 332
Римский папа, понтификат 1585—1590

Синьорелли, Лука — 93
Итальянский художник, середина XV—начало XVI в.

Скамоцци Винченцо — 162, 167, 169
Итальянский архитектор и автор теоретических трактатов, вторая половина XVI—начало XVII в.

Скиолла, Джанни Карло — 369
Итальянский искусствовед, XX в., исследователь творчества Г. Гварини

Скотт Адам — 301
Богослов, исследователь библейских построек, XII в.

Смирнова-Россет А.О. — 449
Друг А.С. Пушкина, автор воспоминаний о нем, середина XIX в.

Содома, Антонио — 152
Итальянский художник, конец XV—первая половина XVI в.

Соллертинский, Иван Иванович — 420
Театральный и музыкальный критик, начало XX в.

Соботта, Р. — 9
Немецкий исследователь творчества Микеланджело, начало XX в.

Спиноза, Барух Бенедикт — 293, 306, 385
Голландский философ-пантеист, XVII в.

Соловьев, Владимир Сергеевич — 452
Русский философ, публицист, вторая половина XIX в.

Солимена — 154
Итальянский художник, XVII в.

Стам С. — 14
Историк культуры, XX в.

Станционе, Массимо — 154
Итальянский художник, конец XVI—первая половина XVII в.

Стасов, Владимир Васильевич — 444
Русский архитектор, вторая половина XIX в.

Стендаль, Мари-Анри Бейл — 28, 138
Французский писатель, конец XVIII—начало XIX в., художественный и музыкальный критик

Стржиговский, Иозеф — 437
Австрийский искусствовед, вторая половина XIX—первая половина XX в.

Строцци, Бернардо — 154, 261
Итальянский художник, конец XVI—первая половина XVII в.

Суриков, Василий Иванович — 258
Русский исторический живописец, XIX—начало XX в.

Сурбаран Франциско — 261
Испанский художник, XVII в.

Т

Тассо, Торквато — 135, 155, 417
Итальянский поэт, XVI в.

Твичардини — 272
Итальянский публицист, первая половина XVII в.

Тезауро, Эммануэле — 155, 156
Итальянский драматург, XVII в., теоретик маньеризма

Теренций, Публий — 133
Римский писатель, II в. до н.э.

Тёве, Христиан — 438
Немецкий историк искусства, XX в.

Тибальди, Пеллегрини — 158, 160, 161
Итальянский архитектор эпохи маньеризма, первая половина XVI в.

Тинторетто, Якопо Робусти — 95, 151, 158, 166, 203, 222—224, 226—231, 256, 262, 263, 273, 274, 277, 279, 286, 304—308, 380, 386, 417, 437, 445
Знаменитый венецианский художник, конец XVI—первая половина XVII в.

Тициан, Вичелло — 166, 222, 223, 229—233, 255, 258, 262, 263, 273, 274, 277, 294, 445
Знаменитый венецианский художник, конец XV—XVI в.

Тоде, Генри — 8, 9, 133, 142, 143
Немецкий искусствовед, исследователь искусства итальянского Ренессанса и творчества Микеланджело, конец XIX—начало XX в.

Тольнаи Карой (Тольна, Шарль де) — 9, 10, 31—33, 68, 88, 89, 146
Венгерский искусствовед, конец XIX—первая половина XX в.

Торасси, В. — 378
Итальянский исследователь творчества Г. Гварини, XX в.

Торре, Марк Антоний — 14
Известный медик и анатом, современник Микеланджело, конец XV—первая половина XVI в.

Тремильян — 169
Венецианский архитектор, конец XVI—начало XVII в.

Трикоми, Франческо Джакомо — 369, 385
Итальянский искусствовед, XX в., исследователь творчества Г. Гварини
Триссино, Джан-Джорджо — 417
Итальянский драматург, конец XV—первая половина XVI в.
Тьеполо, Джованни Баттиста — 421, 423
Знаменитый венецианский художник и декоратор, конец XVII—XVIII в.
Тэн, Ипполит — 438
Французский искусствовед и философ, XIX в.

У

Урбан VI — 299
Римский папа, понтификат 1378—1389
Урбан VIII (Маффео Барберини) — 315, 318, 320
Римский папа, понтификат 1623—1644

Ф

Фаджиоло (Fagiola), Марчелло — 378, 379, 385, 387, 388
Итальянский искусствовед, XX в., исследователь творчества Г. Гварини
Фельтре, Витторิโอ — 144, 299
Один из образованнейших людей Италии XV столетия, педагог и воспитатель молодежи
Фети Доменико — 154, 255, 261
Итальянский художник, первая половина XVII в.
Фидлер, Конрад — 313, 438
Немецкий философ, эстетик, вторая половина XIX в.
Фидий — 291, 438
Великий греческий скульптор, VI в. до н.э.
Филарете (Аверлино Антонио ди Пьетро) — 329, 446
Итальянский скульптор, архитектор, автор архитектурного трактата, XV в.
Фиорентино Россо — 152, 159
Итальянский художник, первая половина XVI в.
Фиччино, Марселио (Аньоло Амброджини) — 139, 292, 301, 307, 308, 452
Итальянский философ, гуманист, вторая половина XV в., основатель Платоновской академии
Фихте, Иоганн Готлиб — 439
Немецкий философ, конец XVIII—начало XIX в.
Флоренский, Павел — 14, 318
Философ, богослов, ученый, искусствовед, естествоиспытатель, начало XX в.
Фоеллбах, Р. — 50
Немецкий искусствовед, XX в.
Фольц — 14
Немецкий ученый, медик, вторая половина XIX в.
Фома Аквинский — 301, 302, 307, 453
Средневековый философ, совмещавший философские принципы Аристотеля с догматикой церкви, середина XIII в.
Фомин, Иван Александрович — 444
Русский архитектор, конец XIX—первая половина XX в.
Фонтана Доменико — 214, 331
Итальянский архитектор, градостроитель, вторая половина XVI—начало XVII в.

Фонтана, Карло — 216, 329, 383
Итальянский архитектор, XVII—начало XVIII в.
Фра, Анжелико — 93
Итальянский художник, XV в.
Фра, Бартоломео — 139
Итальянский художник, конец XV—начало XVI в.
Франкл, Пауль — 9, 286, 312, 313, 315, 439
Немецкий искусствовед, конец XIX—начало XX в.
Франко Филипполо де Вери — 93
Художник итальянского Кватроченто, XV в.
Франциск, Ассизский — 299
Католический святой, основатель ордена францисканцев, конец XII—начало XIII в.
Франческо ди Джорджо Мартини (см. Мартини)
Франческа, Пьеро делла — 13, 28, 131, 144, 154, 229, 257, 284, 331, 416, 446
Итальянский художник и теоретик, XV в.
Фрей, Дагоберт — 9, 15, 33
Немецкий искусствовед, первая половина XX в.
Фрескоальди, Джироламо — 170, 202, 203, 206, 277, 443
Итальянский композитор и органист, первая половина XVII в.
Фридлендер, Вальтер — 9, 158
Немецкий историк искусства, исследователь европейского маньеризма и творчества Микеланджело, конец XIX—первая половина XX в.
Фриccione (Фризоне Дж.) — 9
Итальянский издатель, исследователь искусства, XX в.
Фуга, Франческо — 215
Итальянский архитектор, XVIII в.
Фукс, Иоанн Иосиф — 422
Венский оперный композитор, вторая половина XVII—первая половина XVIII в.
Фуртенбах П. — 417
Немецкий гравер, середина XVII в.

Х

Харт, Джоан — 31
Американский философ, XX в.

Ц

Цвингли — 296
Представитель ортодоксального протестантизма. Швейцария, конец XV—начало XVI в.
Царлино, Джозефф — 169, 202, 203, 272—274, 277, 445
Итальянский композитор, теоретик музыки, XVI в.
Цуккари, Федерико (Дзуккери) — 131, 152, 158, 161—163, 445
Итальянский скульптор и архитектор, философ, теоретик искусства, вторая половина XVI в.

Ч

Челлини, Бенвенуто — 144, 152, 159
Итальянский скульптор, медальер, XVI в.
Чести, Марк Антонио — 276
Венецианский композитор, XVII в.

Чиконьяра — 450

Итальянский теоретик романтизма, первая половина XIX в.

Чолли, Валерио — 152

Итальянский скульптор, XVI в.

Ш

Шастель Андре — 9

Французский историк искусства, XX в.

Шекспир, Вильям — 9, 294, 417

Великий английский драматург, вторая половина XVI—начало XVII в.

Шиллер, Фридрих — 417

Немецкий писатель, поэт и драматург, вторая половина XVIII в.

Шмарзов, Август — 8, 9

Немецкий искусствовед, теоретик искусства, конец XIX—начало XX в.

Шнейдер, Артур фон — 255

Немецкий искусствовед, первая половина XX в.

Шопенгауэр, Артур — 439

Немецкий философ, конец XVIII—первая половина XIX в.

Шпенглер, Освальд — 438

Немецкий философ, конец XIX—начало XX в.

Штейнманн Е. — 9

Немецкий искусствовед, первая половина XX в.

Шубарт Вальтер — 284, 290, 292, 293, 308, 309

Немецкий философ, XX в.

Шульц, Н. — 317, 326

Немецкий искусствовед, XX в.

Э

Эйлер, Леонгард — 385, 388

Швейцарский математик, XVIII в.

Эпикур — 133

Античный философ, конец IV—начало III в. до н.э.
Основатель философской школы в Афинах

Эрлах, Фишер фон — 157, 444

Немецкий архитектор барокко, конец XVII—первая половина XVIII в.

Эррера, Ф. — 261

Испанский художник, XVII в.

Эфрос, Абрам — 90, 135, 136, 143

Литературовед, XX в., переводчик с итальянского поэзии Микеланджело

Эшер, Конрад — 206

Немецкий искусствовед, историк и теоретик, конец XIX—начало XX в.

Ю

Ювара, Филиппо — 332, 420

Итальянский архитектор, конец XVII—начало XVIII в.

Юлий II (Джулиано дела Ровере) — 15, 16, 31, 32, 66, 90, 142, 299, 302

Римский папа, понтификат 1503—1513

Юлий III (кардинал Фарнезе) — 90, 163, 166, 444, 446

Римский папа, понтификат с 1549...

Юсти, Карл — 9, 133, 142, 284

Немецкий искусствовед, первая половина XX в.
Исследователь творчества Микеланджело

ISBN 5-9647-0036-5



9 785964 700364

Учебное издание

Вячеслав Иванович Локтев

Барокко от Микеланджело до Гварини

Редактор *И.В. Попова*

Компьютерная верстка *А.В. Агнистиков*

Подписано в печать 30.12.2004. Формат 84х108¹/₁₆
Гарнитура Петербург. Печать офсетная. Усл. печ. л. 52,08
Уч.-изд. л. 54,6. Изд. № А-32. Заказ № 445

Издательство «Архитектура-С»
Москва, ул. Рождественка, д. 11

Отпечатано
в ОАО «Типография «Новости»
105005, Москва, ул. Фр. Энгельса, 46